

प्रकाशक  
साहित्य-रत्न-भण्डार,  
आगरा।

\*

प्रथम संस्करण

\*

मूल्य षेढ़ रुपया

\*

मुद्रक  
साहित्य-प्रेस,  
आगरा।

# निवेदन

वर्तमान युग एकाङ्की नाटकों का है। हिन्दी में एकाङ्की नाटकों का जन्म कब हुआ और कैसे उसका विकास हुआ इस पर अभी तक बहुत कम प्रकाश डाला गया है। साधारण नाटकों पर आलोचना की कई पुस्तकें निकल चुकी हैं जिनमें प्रो० नगेन्द्र लिखित 'आधुनिक हिन्दी नाटक' प्रमुख है पर इन पुस्तकों में भी एकाङ्कियों पर पर्याप्त प्रकाश नहीं पड़ पाया है ऐसी दशा में वर्तमान युग के साहित्य के इस प्रमुख अंग पर एक आलोचना पुस्तक की बड़ी आवश्यकता थी, जिसकी पूर्ति इस पुस्तक के द्वारा बहुत अच्छे ढंग से श्री सत्येन्द्रजी ने की है। इसमें न केवल एकाङ्की नाटकों के उदय और विकास पर प्रकाश डाला गया है वरन् उनके तत्वों और शिल्प-विधान ( Technique ) के मार्मिक विवेचन के साथ उन्हीं सिद्धान्तों के आलोक में विशेष नाटकों की आलोचना भी दो गई है।

आलोचना-क्षेत्र में सत्येन्द्रजी कोई अपरिचित व्यक्ति नहीं हैं। अपनी गम्भीर लेखन-शैली और प्रगाढ़ विद्वत्ता के कारण उन्होंने हिन्दी-साहित्य में अपना विशिष्ट स्थान बना लिया है। हिन्दी में समालोचना की अध्ययन-शैली के तो वे जन्मदाता ही माने जाने चाहिये। 'साहित्य की माँकी' उनके लेखों का एक संग्रह है जिसका तीसरा संस्करण हाल ही में हुआ है स्व० प्रेमचन्द पर भी सत्येन्द्रजी ने एक गम्भीर पुस्तक लिखी है जो शीघ्र ही प्रकाशित होने वाली है। यह पुस्तक भी उनके गम्भीर अध्ययन और मौलिक आलोचना-प्रणाली की परिचायक होगी। हमारे लिखने में कितना सार है यह पाठकों को प्रस्तुत पुस्तक के पढ़ने से स्वयं ही प्रकट हो जायगा, नहिं कारतुरिकामोद शपथेन विशाव्यते।

## अवतारणा

हिन्दी में एकांकी पर प्रथम रूप से अब तक कुछ नहीं लिखा गया। यह ऐसा प्रथम प्रयास है। आज एक ऐसी पुस्तक का अभाव प्रतीत हो रहा था जिसमें एकांकी के इतिहास, तत्व और आलोचना के सम्बन्ध में कुछ विराट् रूप से लिखा गया हो। 'एकांकी' नाटक जनरल को भी आकर्षित कर रहे हैं; और विद्यालयों तथा विश्व-विद्यालयों में पाठ्य-ग्रन्थ भी हैं। विद्यार्थी और साधारण जन सभी एकांकियों की कला और उनके तत्वों को समझने के लिए आज उत्सुक है मैं समझता हूँ मेरा यह प्रयास यत्किंचित उनकी आवश्यकताओं की पूर्ति करेगा। एकांकी के सम्बन्ध में हमें अभी तक जो विवेचनाएँ मिलती हैं, वे विभिन्न संग्रहों की भूमिकाओं के रूप में हैं। इस पुस्तक में जिन भूमिकाओं का उपयोग किया गया है उनका उल्लेख यथा स्थान है। प्रोफेसर नगेन्द्र की पुस्तक 'आधुनिक हिन्दी नाटक' में भी 'एकांकी' पर एक अलग अध्याय है। प्रस्तुत पुस्तक में इन सबके मतों को भेद दिया गया है, जिससे एकांकी नाटकों के सम्बन्ध में प्रचलित सिद्धान्त पक्ष का प्रत्येक पहलू स्पष्ट हो सके।

मैंने यह सब एक विद्यार्थी की दृष्टि से किया है, एक अध्यापक विद्यार्थी ही है। विद्यार्थी को अपने अध्ययन में किसी प्रकार के मोह में नहीं पड़ना चाहिए। मैंने भी ऐसा ह करने की चेष्टा की है। जिन एकांकीकारों के एकांकियों पर दृष्टिपात मैंने किया है उनमें से कई मेरे आदरास्पद, कई मित्र, कई परिचित और कई कृपालु हैं। ऐसा होते हुए भी मुझे जो यथार्थ विदित हुआ है वही लिखा है।

हिन्दी एकांकियों का जो इतिहास दिया गया है, वह हिन्दी में एकांकियों की एक लम्बी परम्परा सिद्ध करता है। यह अध्याय भी बहुत अपर्याप्त साधनों के आधार पर लिखा गया है, और बिल्कुल नया कदम है। इस बात की अपेक्षा है कि इस ओर विशेष श्रम किया जाय, और जिन एकांकी नाटकों का उल्लेख भारतेन्दु युग से विकास की तीसरी सीढ़ी तक हमने किया है। उनका पूर्ण अध्ययन एकांकी के पूर्ण इतिहास लिखने की दृष्टि से किया जाय, साथ ही उस काल के विविध पत्रों का अध्ययन किया जाय। 'हिन्दी-प्रदीप' से हमने जो एक-दो दृष्टान्त दिये हैं, उनकी एक परम्परा अवश्य ही तत्कालीन पत्रों में मिलेगी क्योंकि द्विवेदी युग से पूर्ण हिन्दी लेखकों का ध्यान इतना कहानी और उपन्यासों की ओर नहीं था, जितना नाटकों की ओर। लेखक का विश्वास है कि फिर भी उसकी जो स्थापनायें हैं वे रूपरेखा में आगे की शोध से और भी पुष्ट ही होंगी, और उसके निष्कर्ष अधिकाधिक प्रामाणिक।

जिन विद्वानों की पुस्तकों का मैंने किसी भी रूप में उपयोग किया है, उनका हृदय से कृतज्ञ हूँ। साथ ही अपने दो विद्यार्थियों को भी धन्यवाद देना है, जिन्होंने इस पुस्तक के लिखने में कई प्रकार की सहायता दी। वे हैं श्री० उमापतिराय चन्देल तथा श्री मोहनलाल चेजारा।

यों यह क्षुद्र पुष्प मा भारतो के चरणों में भेट है।

—लेखक

# विद्वद्भर्य

श्री गुलाबरायजी एम० ए०

संपादक 'साहित्य-संदेश'

के

## कर-कमलों में

उनकी दीर्घकालीन साहित्य सेवा, विभिन्न विषयो से सम्बन्धित उनका प्रगाढ़ पांडित्य, बाल-सुलभ सीधापन और विमुग्धक नम्रता, तथा युवक-दुर्लभ उत्साह और कर्त्तव्य-परायणता आदि गुणो से अभिभूत हो यह अकिंचन

पुस्तक

सादर समर्पित करता हूँ ।

विनीत—

लेखक

# विषय-सूची

१—हिन्दी नाटकों का आरम्भ		६
हिन्दी के आरम्भ कालीन एकांकी	....	११
भारतवर्ष में यवन लोग ( रूपक )	....	११
भारतेन्दु काल के अन्य एकांकी	....	१८
हिन्दी में एकांकियों की विकासावस्थायें	....	२२
२—एकांकीकार और एकांकी		
सुबनेश्वर	....	३६
डाक्टर रामकृष्ण वरमा	....	४६
सेठ गोविन्ददास	....	६३
सेठजी के मोनोड्रामा	....	८५
उदयशंकर भट्ट	....	१२१
मट्टजी की कला	....	१०१
श्री गणेशप्रसाद द्विवेदी	....	१०२
उपेन्द्रनाथ अशक	....	१०५
श्री सद्गुरुशरण अवस्थी	....	१०६
शम्भूदयाल सक्सेना	....	११३
पांडेय वेचन शर्मा 'सप्र'	....	११५
भगवतीचरण वर्मा	....	११६
३—उत्त्व विवेचना		
एकांकी नाटक : परिभाषा और तत्व	....	११८
एकांकी नाटकों का बर्गीकरण	....	१४२
मूल-वृत्ति के आधार पर एकांकियों के भेद	....	१५०
हिन्दी एकांकियों में विविधवाद	....	१५३
आदर्शवाद के दो रूप	....	१५४
आदर्शवादियों पर आक्षेप	....	१५६
व्यार्थवादी आदर्श	....	१५७

प्रगतिवाद	....	१५८
कलावाद	....	१५६
अभिव्यञ्जनावाद तथा प्रभाववाद	....	१६०
४—कुछ एकांकियों पर विशेष		
राजपूत की द्वार	....	१६२
दशमिनट ( डाक्टर रामकुमार वर्मा )	....	१६६
स्ट्राइक ( भुवनेश्वरप्रसाद )	....	१७०
लक्ष्मी का स्वागत ( उपेन्द्रनाथ अश्क )	....	१७६
सन से बड़ा आदमी ( भगवतीचरण वर्मा )	....	१७८
“दीनू” ( धर्मप्रकाश आनन्द )	....	१८२
५—परिशिष्ट		
संस्कृत में एकांकी	....	१८४
अंग्रेजी में एकांकी का उदय और उसका हिन्दी पर प्रभाव		१८८
हिन्दी में एकांकी पर साहित्य		२०२



## हिन्दी नाटकों का आरम्भ

भारतेन्दु से पूर्व हिन्दी अपने जीवन के लगभग नौ सौ वर्ष समाप्त कर चुकी थी, किन्तु कितने ही कारणों से उसमें नाटकों का निर्माण न हो सका। इन कारणों में से पहला कारण ऐतिहासिक अनिश्चितता थी। सारा भारत हिन्दी के जन्मकाल से ही आन्तरिक अथवा बाह्य संघर्षों का शिकार हो रहा था। राजाओं को नाटक जैसे साहित्य के विशेष समय और धन सापेक्ष अङ्ग को पुष्ट करने का अवकाश कहाँ था ? और मुगलों के समय तक संस्कृत की नाटक प्रणाली लुप्त हो चुकी थी। अतः मुगलों के राज्यकाल में भी नाटकों का निर्माण न हो सका। इनके अभाव में लोकमानस ने धार्मिक प्रेरणाओं से प्रेरित होकर रामलीला, भगत-स्वर्ग अथवा रास लीलाओं का निर्माण कर संतोष प्राप्त किया था।

दूसरी कठिनाई सामर्थ्यवान गद्य के अभाव की थी। नाटक के लिए श्रौढ़ और शक्तिशाली गद्य की आवश्यकता होती है। हिन्दी में भारतेन्दुजी तक यथार्थ गद्य आरम्भ नहीं हुआ था।

तीसरी कठिनाई थी—नटों के प्रति घृणा और साम्प्रदायिक मतों की प्रधानता, जिनमें नैतिकता का परिपालन ललित को त्यागने पर ही निर्भर था। जब औरङ्गजेब संगीत को भी अत्यन्त गहराई में दफना देना चाहता था, तो नाटक-कला का विकास कैसे सम्भव था ?

चौथी कठिनाई प्रतिभाओं में काव्यकला के स्वरूप को ही विकसित करने और उसी को लेकर पाण्डित्य और विद्वत्ता तथा रचना-कौशल दिखाने की प्रवृत्ति थी। सामन्त-युग के समस्त विकार इस काल में पूर्ण परिपाक पर थे। इससे चित्रकार, कवि, और संगीतकार तथा नट अलग-अलग जाति के प्राणी बनकर रह गए थे और उनका कर्म तथा व्यवसाय कठोर जातीय धर्म की सीमा में बँध गया था। ऐसी अवस्था में नाटक और रङ्गमंच का अद्भुत तथा विकास नहीं हो सकता। भारतेन्दुजी ने उपर्युक्त सभी कठि-



नाइयों को शिथिल पाया। उधर बंगला आदि में अंग्रेजी के प्रभाव से नाटकों का नव निर्माण हो चुका था। राष्ट्रीय चेतना में अपने साहित्य के पूर्व गौरव को प्राप्त करने का भाव बहुत प्रबल हो उठा था। इसीलिए भारतेन्दुजी में हमें दो प्रवृत्तियों में संघर्ष स्पष्ट दिखाई पड़ता है। पहला, अपने प्राचीन साहित्य को अपनाना। इसीलिए भारतेन्दुजी ने अनेको संस्कृत नाटकों का अनुवाद किया। साथ ही दूसरी प्रवृत्ति, सामयिक अनुकूलता की थी। भारतेन्दुजी ने यह स्वीकार किया कि नाट्यशास्त्र के समस्त अंग-उपागों का निर्वाह आज का हिन्दी नाटककार नहीं कर सकता। फलतः उन्होंने उस सीधे ढङ्ग का भी अनुकरण किया, जो हिन्दी के रङ्गमंच-निर्माण में सहायक हो सकता था। इसके दर्शन हमें 'सत्य हरिश्चन्द्र' नाटक में होते हैं, जिसकी कथा-वस्तु और भाव तो संस्कृत नाटक से लिए गए हैं, किन्तु जिसके रूप में सामयिकता की दृष्टि से काफी संशोधन कर दिया गया है।\* स्पष्ट, उन्होंने एक भाण लिखा, एक नाट्य-रासक लिखा, एक सट्टक लिखा। ये तीनों ही एकांकी नाटक हैं, और अनुवाद नहीं। इससे यह कहा जा सकता है कि नाटकों का ही नहीं, एकांकी नाटकों का भी आरम्भ भारतेन्दुजी ने किया।

\* भारतेन्दुजी के हरिश्चन्द्र को एक वर्ग 'चण्ड काँशिक' के आधार पर निर्मित मानता है। इस सम्बन्ध में पर्याप्त विचार हो चुका है और इसमें कोई संदेह नहीं कि भारतेन्दुजी के 'हरिश्चन्द्र' को चण्ड काँशिक से स्वतन्त्र मानना ठाक होगा। दूसरा मत रामचन्द्र शुक्लजी का यह है कि यह बंगला का अनुवाद है। उन्होंने लिखा है :

'सत्यहरिश्चन्द्र मौलिक समझा जाता है, पर हमने एक पुराना बंगला-नाटक देखा है, जिसका वह अनुवाद कहा जा सकता है।' ऐसा होने पर वह उस प्रवृत्ति का प्रतिनिधि है जिसे भारतेन्दुजी मान्य समझते थे, और नया र्ग समझते थे।

## हिन्दी के आरम्भ कालीन एकांकी

जैसा अभी बताया गया है निर्विवाद रूप से हिन्दी के नाटकों का आरम्भ भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र से होता है। भारतेन्दुजी के समस्त नाटकों पर दृष्टि डालने से यह बात अत्यन्त स्पष्ट हो जाती है कि विविध नाटकों को लिखने और अनुवाद करने में उनकी दृष्टि निरुद्देश न थी। वे नाट्य-शास्त्र के अनुसार रूपक उपरूपक के विविध भेदों को स्पष्ट करने के लिए उदाहरण की भाँति एक-एक रचना दे जाना चाहते थे। इस दृष्टि से वे नाट्य-शास्त्र प्रचेता थे। उन्होंने तभी संस्कृत रूपक-उपरूपकों के कई विभेदों का अनुवाद किया। उनमें से कई एकांकी थे, जिनकी ओर ऊपर संकेत हो चुका है और आगे भी होगा। पर भारतेन्दुजी केवल प्राचीन परिपाटी को उद्घाटित करने वाले ही न थे—नयी प्रणाली को उपस्थित करने की चाह भी उनमें थी। उस समय नाटक-रचना की विविध प्रेरणाओं के अनुसार जो रूप वे नाटकों का निर्धारित कर सके, वह 'हरिश्चन्द्र' के द्वारा उन्होंने उपस्थित किया। साथ ही 'भारत दुर्दशा' तथा 'भारत-जननी' जैसे एकांकी भी प्रस्तुत किए—'अन्धेर नगरी' प्रसहन भी प्रसिद्ध ही है। 'भारत-जननी' बंग-भाषा से अनुवादित था। बृन्दावन के श्री राधाचरण गोस्वामीजी ने १ मार्च १८७६ के प्रयाग के मासिक 'हिन्दी-प्रदीप' पृष्ठ २ पर 'भारतवर्ष में यवन लोग' के अनुवाद के विज्ञापन में लिखा।

भारतवर्ष में यवन लोग

( रूपक )

विज्ञापन।

बङ्गभाषा में 'भारत माता' और 'भारते यवन' ये दो रूपक हैं। 'भारत माता' वा 'भारत जननी' के नाम से कुछ अंश 'हरिश्चन्द्र-चन्द्रिका' और 'कवि-वचनसुधा' में प्रकाश हो चुका है। 'भारत यवन' अब मैंने अनुवाद किया है।

हिन्दी को नाटकों की यथार्थ प्रेरणा बंगला से मिली है। भारतेन्दुजी का सबसे प्रथम अनुवादित नाटक 'विद्या सुन्दर' बंगला का नाटक था। उक्त

काल के एकांकियों का आरम्भ भी वंगला भाषा की प्रेरणा का ही फल मानना होगा ।

उपरोक्त विज्ञापन से यह विदित होता है कि इन एकांकियों का विषय राष्ट्रीय था—गोस्वामीजी ने लिखा है:—

‘पर इसके पढ़ने से देशवासियों को लज्जा होगी, यह मैं अवश्य कह सकता हूँ, किन्तु जी नहीं मानता । भारतवासियों को स्वदेश के विषय लज्जा हो, इसमें दृढ़ विश्वास नहीं होता ।’ गोस्वामीजी के हृदय में अपने देशवासियों के प्रति कैसा हीन भाव था, इससे हमें तात्पर्य नहीं । नाटक का विषय हमारे सामने है—वह है स्वदेश से सम्बन्धित । उक्त विज्ञापन में नाटक नाम नहीं दिया गया, ‘रूपक’ का प्रयोग है । यह रूपक विशेषार्थक ही कहा जायगा । संस्कृत नाट्य-शास्त्र की दृष्टि से यो प्रत्येक नाटक ही रूपक है । पर ‘रूपक’ नाम का कोई ‘नाटक’ नहीं है । या तो लेखक अपने नाटक को शास्त्रीय दृष्टि से कोई उचित नाम नहीं दे सका इसलिए उसने जाति के नाम का उपयोग किया है, या जिसकी अधिक सम्भावना प्रतीत होती है, ऐसे छोटे नाटक जो किसी विशेष सामयिक उपयोग के लिए लिखे गये हों वंगला में रूपक कहे जाते रहे हों । जो भी हो गोस्वामीजी ने ‘भारत जननी’ और ‘भारतवर्ष में यवन लोग’ इन रचनाओं को ‘रूपक’ संज्ञा दी है । वंगला में ऐसे नाटक रूपक कह गये इसका प्रमाण हमें मिलता है । १५ फरवरी १८७३ में हिन्दू मेले के अवसर पर ‘नेशनल थियेटर’ ने एक राष्ट्रीय नाटक खेला जिसका नाम ‘भारत-माता विलाप’ था । हो सकता है यही वह नाटक हो जिसका ‘भारत-माता’ नाम से ऊपर उल्लेख हुआ है, और जिसका अनुवाद भारतेन्दुजी ने ‘भारत जननी\*’ नाम से किया । इसके सम्बन्ध में कार्तिक १२८० B. S. के ‘वंग दर्शन’ में टिप्पणी दी गयी कि

\* पं० रामचन्द्र शुक्ल ने अपने इतिहास में लिखा है:

“कहते हैं कि ‘भारत-जननी’ उनके एक मित्र का किया हुआ वंग भाषा में लिखित ‘भारत माता’ का अनुवाद था जिसे उन्होंने सुधारते सुधारते सारा फिर से लिख डाला ।”

'a Burlesque or allegory. Mother India, the presiding deity of fortune, some Indians and two Europeans, Patience and Courage were its characters. It was a tolerably good production.'

तो 'रूपक' का प्रयोग अलंकार्य अर्थ में है—जिसमें ऐसे पात्रों की रूप कल्पना की जाय जो मनुष्य-शरीर धारी नहीं। उदाहरण के लिए न तो 'भारत लक्ष्मी' जैसा कोई व्यक्तित्व कहीं है, न भारत माता ही मानव के रूप में कहीं मिलेगी। यह (Personification) मनुष्यत्व का आरोप है। इनके 'रूपक' होने का प्रधान कारण है। अतः दो रूपक हिन्दी ने बंगला से लिए और 'भारत दुर्दशा' भी उस अर्थ में रूपक ही है, वह भारतेन्दु जी ने मौलिक ही लिखा।

'भारतवर्ष में यवन लोग' रूपक का आरंभ अरण्य में भारत लक्ष्मी के मन्दिर के दृश्य से होता है, यही दृश्य अन्त तक रहता है, न दृश्य परिवर्तन होता है न स्थान परिवर्तन। केवल पात्र आते जाते हैं। पहले उदासीन आकर गौरी राग में एक रोती हुई स्त्री का कर्ण चित्र उपस्थित करता है।

देखी परवत पै इक नारी,

मानो पाय राहु को भय कछु गिरो भूमि चन्दा रो  
कहत पुकार पुकार रोय कै "मै भारत महतारी,  
अरे दर्ई ! निरदर्ई ! विजातिन करो कलङ्कित भारी  
हाय ! पुत्र जननी के दुख को लै लै कर तरवारी,  
क्यों नहि करत ? विनाश वेग ही आवत नहि धिक्कारी,"  
तब मै जानी यह साधारन जन की राखन हारी,  
भारत स्वाधीनता दिवानिश रोवत बारम्बारी

इस प्रकार भारत की दुर्दशा का संकेत कर उदासीन चला जाता है तब वामदेव चैतन्य होकर आर्य सन्तान को धिक्कारता है जिनकी कापुरुषता के कारण ही भारत-स्वाधीनता निर्जन बन पर्वत में चली गई है। तब भारत रमणी और भारत संतान आते हैं। भारत रमणी समझाती है भारत-

संतान को कि तुम अकेले हो, कोई तुम्हारा साथ देने वाला नहीं है, पढ़ने संघटित हो लो तब यवनो का सामना करना, यवनों की संख्या बहुत है। उत्साही भारत सन्तान कहता है, भारत लक्ष्मी का मन्दिर लूटने म्लेच्छ आ रहे हैं, इतना समय कहाँ है, मैं अकेला ही यह साका कहूंगा। वामदेव उसे प्रोत्साहित करते हैं। भारत संतान को आज्ञा प्रदान कर भारत रमणी चली जाती हैं। तब अपनी वीर प्रतिज्ञा सुनाकर भारत संतान भी चला जाता है। वामदेव अब मन्दिर में चला जाता है तब म्लेच्छासुर सेना के साथ आता है। लूटपाट करता है। एक यवन एक स्त्री को पीटता आता है। भारत लक्ष्मी दुखी होकर और दुराचार आर्य सन्तानों को शाप देकर रोती रोती चली जाती है।

भारत सन्तान और म्लेच्छराज लड़ते-लड़ते आते हैं। भारत सन्तान म्लेच्छ सेना को तो मार गिराता है, पर म्लेच्छराज के हाथों मारा जाता है। भारत लक्ष्मी आती है और मृत भारत सन्तान को यह कहती हुई ले जाती है कि 'जघन्य प्रेत-भूमि भारत-भूमि तुम सरीखे वीरों का स्थान नहीं है। चलो अब तुम्हें वीर लोक में ले चलूँ।' तभी नेपथ्य में तोप ध्वनि होती है। अंगरेज आकर यवनराज को बाँध लेते हैं। वामदेव आकर अंगरेजों की स्तुति करते हैं। अंगरेज पूछता है—और क्या चाहता। तब वामदेव कहते हैं—

“गयो यवन को राज मिट, भयो सबन आनन्द,  
जिमि आतप के अन्त मे, प्रघटे पूरनचन्द।” तथापि—

गौरश्याम को भेद छोड़ हम सबको पाले,  
विद्या बुद्धि विनयादि थाप अज्ञान निकाले।  
लहें न कर को वोभ उचित अधिकार सँभाले,  
समै समै अन्याय आय हमको नहि सालें ॥  
दुख दारिद्र सब दूरहि रहें प्रतिजन होय न तेज को  
निस वासर यह माँगत रहे रहै राज अंगरेज को।

इस एकंकी का सबसे बड़ा गुण है स्थान की इकाई का होना। एक ही दृश्य, एक स्थान—आज के नाटक के आदर्श नियमों के अनुसार भी श्रेष्ठ माना

जायगा। विविध दृश्य सामग्री का अभाव है। कथानक भी अत्यन्त सीधा। हॉ, वचनों में रम का पुट होने से मन प्रभावित होता है। रूपक होने के कारण ही पात्र साधारण मानव जाति के नहीं; कथा में शताब्दियों की कहानी को प्रतीकों में प्रकट कर दिया है। मुसलमानों का आक्रमण और अत्याचार तथा अँगरेजों का उनसे राज्य छीन लेना—सभी का रूपक इसमें आ गया है। यह तो वह रूपक है जो बँगला से लिया गया। अब एक हिन्दी प्रहसन भी इसी युग का हमें मिलता है—यों तो 'अन्धेर नगरी' और 'विषय विषमो-पाधम्' भी प्रहसन है, पर वे तो विख्यात व्यक्ति के लिखे हुए हैं। उस काल का अन्य व्यक्ति साधारणतया कैसे प्रहसन लिखते थे यह हम 'हिन्दी-प्रदीप' में ही प्रकाशित 'जैसा काम वैसा परिणाम' के अध्ययन से जान सकते हैं। दृश्य खुलता है—स्थान—जनानखाने में रसोई का घर। प्रदीप हाथ में लिये शशिकला का प्रवेश। शशिकला पतिव्रता स्त्री, उसका पति तीन दिन से गायब है, वह जानती है कहाँ गया है, फिर भी वह उसकी चिन्ता में है। राधावल्लभ उसका पति आता है और भोजन में शोरवा न होने के कारण उसे धक्का देकर चला जाता है। वह गिर पड़ी, खाना फैल जाता है, उसकी पड़ोसिन दूब लेने आती है, वह पूछती है तो कहती है कि मे ठोकर खाकर गिर पड़ी, वे भूखे चले गये। दुखी है, तब दूसरा गर्भाङ्क स्थाग—मोहिनी का घर। मोहिनी और राधावल्लभ बैठा है, पास भोजन और ग्लास रखा है। मोहिनी वेरया है और बसन्त की रखेली है, वही सब खर्च करता है। राधावल्लभ से बातें हो रही हैं कि बसन्त आ जाता है। मोहिनी राधावल्लभ को स्त्री के वस्त्र पहना कर छिपा लेती है। उसे माँ बताकर, पहले बसन्त को पेडा लेने बाजार भेजती है, फिर पानी मँगाती है, फिर धोती मँगाती है और माँ के नाम से राधावल्लभ को विदा कर देती है। बसन्त कहता है वह तो आदमी था तो मोहिनी उसे छोड़ जाती है। बसन्त को अब ज्ञात होता है वह अन्त में कहता है।

“दर्शक महाशयो वचे रहना देखिए कहीं यही परिणाम आप लोगों का भा न हो।”

जबनिका पतन।

यह एकांकी तो है पर दो दृश्यों में । दृश्य को नाटककार ने गर्भाङ्क नाम दिया है । दृश्य के लिए गर्भाङ्क का प्रयोग इस समय प्रचलित सा हो गया था, यह हमें पंडित बद्रीनारायण चौधरी ( प्रेमघन ) की एक साची से भी विदित होता है । लाला श्री निवासदास के “संयोगता स्यम्बर” की बड़ी विस्तृत और कठोर समालोचना कादंबिनी में करते हुए आपने लिखा—

“ ... एक बँवार भी जानता होगा कि स्थान परिवर्तन के कारण गर्भाङ्क की आवश्यकता होती है, अर्थात् स्थान के बदलने में परदा बदला जाता है और इसी परदे के बदलने को दूसरा गर्भाङ्क मानते हैं । सो आपने 1 व ही गर्भाङ्क में तीन बदल डाले ।”

इस एकांकी का विषय सामाजिक है । नाटक कार ने पतिव्रता और वेश्या का अन्तर प्रकट किया है । पहला दृश्य तो गम्भीर करुणा पैदा करने वाला है, हास्य का नाम भी नहीं । दूसरे में राधावल्लभ के माँ बनने में हास्य माना जा सकता है, पर उतना ही इसे प्रहसन बनाने के योग्य नहीं । वह हास्य भी पाठकों में कम स्थित होगा, पात्रों में ही अधिक पात्र साधारण और हीन हैं, हीनवंश से नहीं कर्म से । यथार्थन किसी रस का भी पूर्ण परिपाक नहीं हो पाया । कथानक में वसंत को इतना बुद्धू बनाना भी व्याघात पैदा करता है, सामाजिक नाटको में स्वाभाविकता की सब से अधिक रक्षा होनी चाहिए ।

इन दो उदाहरणों से यह स्पष्ट हो जाता है कि आरम्भ कालीन एकाकियों में न तो संस्कृत नाट्य शास्त्र के नियमों का पालन होता था, न किसी अन्य विशेष परिपाटी का । हिन्दी का नाटककार अभी बहुत अव्यवस्थित था । वह एक कल्पना करता था, और उसे अपने मन के बनाए किसी भी साँचे में ढाल देता था । पर यह तो सिद्ध ही है कि हिन्दी में भी एकांकी लिखे गये—ऊपर जिन एकाकियों का उल्लेख किया गया है वे एकांकी ही हैं और आधुनिक एकाकियों के पूर्वगामी हैं । इनमें कथा बहुत सूक्ष्म है, एक उद्देश्य की ओर तीव्र गति से प्रवाहित हैं, अनावश्यक बातों का निवारण है । पात्र साधारण हैं, विषय विविध हैं—पर सभी ओर से ये अविकसित हैं ।

वे न तो संस्कृत के अनुकरण पर हैं, न अंगरेजी के। कला की सूक्ष्म दृष्टि इनमें नहीं आयी। अतः हम इन्हें हिन्दी के एकाङ्कियों की प्रथमावस्था कह सकते हैं। प० रामचन्द्र शुक्ल ने अपने हिन्दी-साहित्य के इतिहास के 'संशोधित और परिवर्द्धित संस्करण' के पृष्ठ ६०८ पर लिखा है:

“दो एक व्यक्ति अंगरेजी में एक अङ्क वाले आधुनिक नाटक देख उन्हीं के ढङ्ग के दो एक एकाङ्की नाटक लिखकर उन्हें विल्कुल एक नई चीज कहते हुए सामने लाए। ऐसे लोगों की जान रखना चाहिए कि एक अङ्क वाले कई उपरूपक हमारे यहाँ बहुत पहले से माने गए हैं।”

उपरूपक के उल्लेख से प्रतीत होता है कि शुक्लजी का 'हमारे यहाँ' शब्दों से अभिप्राय हमारी संस्कृत की संपत्ति से है। जैसा हम परिशिष्ट में 'संस्कृत में एकाङ्की' में विस्तार से प्रकट करेंगे। हमारे यहाँ एक अङ्क वाले कई उपरूपक ही नहीं रूपक भी थे। 'भाण' तथा 'प्रहसन' जो पहले तथा बाद में भी अत्यन्त जन-प्रिय रहे, रूपक के ही भेद हैं, उपरूपक के नहीं। फिर जैसा हमने इसी अध्याय में सिद्ध किया है हिन्दी में एकाङ्कियों की पराम्परा भारतेन्दु काल से ठीक उसी प्रकार है जिस प्रकार नाटक की। जैसे नए ढङ्ग के नाटकों का आश्चर्यमय आरम्भ 'प्रसाद', उदयशङ्कर भट्ट या लक्ष्मीनारायण मिश्र के द्वारा नहीं माना जा सकता, उसी प्रकार एकाङ्कियों का भी आश्चर्यमय नवआरम्भ प्रसाद, डाक्टर रामकुमार वर्मा, उपेन्द्रनाथ अशक, भुवनेश्वर या उग्र से नहीं माना जा सकता है। इन लोगों ने तो किन्हीं बाहरी प्रभावों से और आवश्यकताओं से प्रेरित होकर इनकी पुनर्स्थापना

---

\* 'आधुनिक हिन्दा नाटक' नाम की पुस्तक में प्रो० नगेन्द्रजी ने लिखा है “हिन्दी एकाङ्की का इतिहास गत दस वर्षों में सिमटा हुआ है”—

ये पंक्तियाँ लेखक इस काल के यथार्थ अध्ययन के अभाव के कारण ही लिख सका। इस पाठ में जो साक्षियाँ एकाङ्कियों के सम्बन्ध में दी गयी हैं, जब उन पर विचार किया जायगा तो यह मानना पडेगा कि 'एक घूंट' ही नहीं और भी 'एक घूंट' के कितने ही पूर्वज हैं, और आज के एकाङ्की के मूलतन्त्र मोटे रूप में इनमें भी हैं।



(Revival) की है—और नए नायकों और नयी शक्तों से की है ।

### भारतेन्दुकाल के अन्य एकांकी—

ऊपर हमने केवल उदाहरणार्थ एक दो एकांकियों का उल्लेख किया है, पर हिन्दी नाट्य-साहित्य के इतिहास के ज्ञाता भली प्रकार जानते हैं कि भारतेन्दुजी के समय में एक नहीं अनेकों ऐसे एकांकी लिखे गए । जैसा ऊपर विचार किया गया है ऐसे एकांकियों का नाम 'रूपक' रखा गया जिनमें अशरीरी पात्रों की शरीर-कल्पना की गयी थी पर हिन्दी में यह नियम दृढ़ न रह सका—और शीघ्र ही 'रूपक' एक डकार से एकांकी का पर्यायवाची हो गया—उदाहरणार्थ काशीनाथ खत्री ने तान छोटे-छोटे ऐतिहासिक एकांकी लिखे और उनका नाम रखा 'तीन ऐतिहासिक रूपक ।'

ऐसे रूपक, दूसरे शब्दों में एकांकी, विविध विषयों पर विविध शैलियों में लिखे गये । इतिहास-क्रम से उनका एक संक्षिप्त दिग्दर्शन यहाँ करा दिया जाता है ।

लाला श्रीनिवास का प्रह्लाद-चरित 'एकांकी' है, इसके केवल ११ दृश्य हैं । प्रह्लाद के प्रसिद्ध चरित के आधार पर लिखा गया है ; किन्ती विशेष नाटकीय नियम का पालन नहीं किया गया । न स्थान की इकाई है न समय का । स्वर्ग और मर्त्य दोनों के दृश्य हैं । जय-विजय के शाप से लेकर नृसिंह के अवतार होने तक की कथा को रूपक दिया गया है ।

पं० बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन' ने 'प्रयाग रामागमन' नाम का छोटा-सा रूपक लिखा । प्रयाग के भारद्वाजाश्रम में राम-लक्ष्मण सीता का आतिथ्य दिखाया गया है । नाटककार ने पुरुष पात्रों से हिन्दी और सीता में ब्रजभाषा का उपयोग कराया है, जिससे यह सिद्ध होता है कि संस्कृत नाटक-परम्परा में कुछ प्रभावित होकर हिन्दी को संस्कृत-भाषा का स्थानापन्न माना है, उसे पुरुषों की भाषा बनाया है, ब्रजभाषा को प्राकृत का स्थानापन्न । संस्कृत नाटकों में स्त्रियाँ संस्कृत नहीं बोलतीं, प्राकृत बोलती हैं ।

राधाचरण गोस्वामी इस काल के कुछ प्रमुख एकांकी ( रूपक ) कारों में सब से अग्रगण्य हैं । इनके एक अनुवाद का उल्लेख ऊपर किया जा

चुका है 'भारत में यवन लोग', उस पर विचार भी हो चुका है—पर इन्होंने सात-आठ और भी रूपक लिखे हैं। 'श्रीदामा' नाटक का आधार सुदामा का प्रसिद्ध वृत्त है। इसे लेखक ने पाँच दृश्यों में लिखा है, प्रस्तावना अलग है। 'सती चन्द्रावली' श्रीदामा से बड़ा है। इसमें सात दृश्य हैं। चन्द्रावली को औरङ्गजेब का पुत्र अशरफ पकड़ लेता है। हिन्दुओं में घोर असन्तोष फैलता है। अशरफ के मारे जाने की सूचना मिलती है। अन्तिम दृश्य में चन्द्रावली स्वयं जल मरती है। यह एकाङ्की दुखान्त है। 'श्रमरसिंह राठौर' में यद्यपि अर्द्ध एक है, पर दृश्य पन्द्रह हैं। यह महा एकाङ्की कहा जा सकता है। 'तन मन धन श्री गोसाईंजी के अर्पण' नामक प्रहसन आठ दृश्यों में है। इसमें दुराचारी गुरुओं का भगडाफोड़ है। उस सम्प्रदाय पर छोटे हैं जिसमें अन्धभक्त शिष्यों की बहू-बेटियों की प्रतिष्ठा लूटने का प्रयत्न किया जाता है।

भरतपुर नरेश बलदेवसिंह के भतीजे के पुत्र कृष्णदेवशरणसिंह उप नाम 'गोप' ने 'माधुरी' रूपक लिखा। श्रीकृष्ण वियोग में विरह-कातरा माधुरी का वियोग-दर्शन इसमें किया गया है।

प० बालकृष्ण भट्टजी के 'प्रदीप' में कितने ही छोटे-छोटे रूपक लिखे हैं। आरम्भ में जिस प्रहसन का उल्लेख किया गया है 'जैसा काम वैसा परिणाम'—वह भट्टजी का ही हो सकता है। उस पर लेखक का नाम न होने से इस अनुमान को स्थान मिलता है। बाबू ब्रजरत्नदासजी ने लिखा है कि "इनके (भट्टजी के) छोटे-छोटे रूपक वास्तव में उस समय के सामाजिक अनाचार पर हृदय-स्पर्शा लेख हैं, केवल कथोपकथन देकर उन्हें विशेष पठनीय बना दिया गया है।" कलिराज की सभा, रेल का विकट खेल, बाल-विवाह ऐसे ही रूपक हैं।

श्रीशरण नाम के एक लेखक का 'बाला-विवाह' भी एकांकी ही प्रतीत होता है। १५ अप्रैल सन् १८७४ की 'हरिश्चन्द्र मैगजीन' में इसकी प्रस्तावना तथा प्रथम गर्भाङ्क प्रकाशित हुआ था। अर्द्ध का उल्लेख न होकर केवल गर्भाङ्क का है, जिससे स्पष्ट सिद्ध होता है कि इसमें लेखक अर्द्धों का

विभाजन नहीं करना चाहता, और वह केवल कुछ दृश्यों में इसे समाप्त कर देना चाहता है पर यह पूरा हुआ भी या नहीं, पता नहीं ।

पं० प्रतापनारायण मिश्र भी इस दिशा में पीछे रहने वाले न थे । उनका 'कलि कौतुक' रूपक चार दृश्यों में समाप्त हुआ है । प्रस्तावना नहीं दी गयी । एक दोहे में 'नन्दी' अवश्य की गयी है । व्याभिचार, मासु-मदिरा सेवन, भंड-साधुओं आदि के दुराचारों के दृश्य प्रस्तुत किये गये हैं । इसमें कुछ गानों का भी समावेश है ।

काशीनाथ खत्री का उल्लेख ऊपर हो चुका है । उन्होंने 'तीन एतिहासिक रूपक' लिखे । पहला रूपक 'सिन्ध देश की राजकुमारियों' है । इसका सम्बन्ध सिन्ध पर मुसलमानों के प्रथम आक्रमण के समय की घटना से है । दूसरा 'गुजौर की रानी' हैं—भूपाल राजवंश के संस्थापक पराजित राजा की विधवा रानी का वृत्तान्त है । तीसरा है 'लवजो का स्वप्न' प्रसिद्ध कथा के आंधार पर है । 'बाल-विधवा-संताप' भी एक छोटा-सा रूपक है । विधवा-विवाह का समर्थन कराया गया है ।

शालिग्रामजी का 'मयूरध्वज' भी एकांकी प्रतीत होता है—'मोरध्वज' की भक्ति का प्रदर्शन इसमें कराया गया है । मोरध्वज का चरित्र प्रसिद्ध ही है ।

देवकीनन्दन त्रिपाठी का 'जयनारसिंह की' रूपक ग्रामीण भाषा में लिखा गया है, इसमें भाड-फूँक द्वारा बच्चों के प्राण नाश करने की मूर्खता की ओर ध्यान आकर्षित किया गया है ।

प्रसिद्ध नाटक 'महाराणा प्रतापसिंह' के लेखक ख्यातनामा नाटककार बाबू राधाकृष्णदासजी ने भी एकांकी लिखा—इसका नाम 'दुःखिनी बाला' है । इसमें छ. दृश्य हैं । विषय सामाजिक है । सुशीला की जन्मपत्री न मिलने के कारण बड़े सुशिक्षित वर से शादी न होकर एक छोटे वर से शादी हो जाती है । वर जड़ है तथा शीघ्र ही उमकी मृत्यु हो जाती है । सरला विधवा हो जाती है और अनेक कष्ट भोग कर विषपान कर लेती है । इसमें पुत्रोत्पत्ति के अवसर पर अपव्यय का दृश्य भी दिखाया गया है ।

‘धर्मात्माप’ भी एकाकी प्रतीत होता है। इसमें प्राचीन सनातन धर्म तथा अन्य धर्मों के मानने वाले, नई पुरानी रोशनी के व्यक्तियों का कथोपकथन है।

इनके बाद उल्लेखनीय नाम ‘अम्बिकादत्त व्यास’ जी का है। इन्होंने ‘कलियुग और घा’ नाम का रूपक लिखा। कलियुग घा को चर्वा का मेल देकर भ्रष्ट करना चाहता है। उत्साह और एकता उसकी रक्षा करते हैं। ‘मन की उमग’ में भी कथोपकथन है पर उसमें नाटकत्व नहीं आ सका।

पं० अयोध्यासिंहजी उपाध्याय केवल कवि तथा उपन्यासकार और साहित्य के इतिहासकार ही नहीं, नाटककार भी हैं। आपने संस्कृत नाट्यशास्त्र के अनुकरण पर ‘प्रद्युम्न विजय व्यायोग’ लिखा— आपने बताया है कि “फिर यदि मम रचित इस प्रद्युम्न विजय व्यायोग में, जिसको मैंने भाषा-कवि-चक्र-चूडामणि भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र गोलोक निवासी के संस्कृत से अनुवादित धनंजय विजय व्यायोग की छाया लेकर निर्मित किया है, महा महा अशुद्धियाँ बड़े-बड़े भ्रम हों तो कोई विचित्र बात नहीं है।”

किशोरीलाल गोस्वामी का ‘चोपट चपेट’ प्रहसन है। ‘त्रिया चरित’ की कहानी को इसमें रूपक दिया गया है।

उपरोक्त संक्षिप्त दिग्दर्शन से प्रकट होता है कि इस काल में कितने ही एकाकी लिखे गये। जिनमें से बहुत से तो केवल ‘कथोपकथन’ के रूप में टोने के कारण ही नाटक कहे जा सकते हैं, उनमें नाटकत्व का अभाव है, कुछ ऐसे भी हैं जो नाटक ही कहे जा सकते हैं केवल अंकों में विभाजित न होने के कारण ‘एकाकी’ की कोटि में रखे गये हैं। पर इस सब से हिंदी में एकाकियों का एक परंपरा अवश्य प्रतीत होती है। उस समय रंगमंच का अभाव था, यथार्थतः जो कुछ भी ‘रंगमंच’ सम्बन्धी उल्लेख है वह या तो बगला के अनुकरण पर है, अथवा कवि ने अपने मानसिक विकल्प से उसे उपरिष्ठत किया है। जैसे अन्य नाटकों में वैसे ही एकाकियों में किसी नाटकांग्य रटेशर्ट का पता नहीं चलता। कोई सुनिश्चित प्रणाली नहीं विदित होती। लेखकों ने नाटकों को केवल एक शैली भेद के रूप में ग्रहण किया,

खेलने का दृष्टि से बहुत कम नाटक लिखे गये। पौराणिक और ऐतिहासिक नाटक अधिक अवश्य लिखे गये पर साधारण जन को और उसकी समस्याओं को भी इस युग का नाटककार भूला नहीं, यद्यपि उसने अब साधारण जन को अपना पात्र बनाया तब उसे समाज के किसी गुण अथवा अवगुण का प्रतीक मानकर लिया और अधिकांशतः ये सभी रूपक या एकांकी, रूपक या एकांकी की कला को चमकाने के लिए नहीं लिखे गये, स्पष्टतः एक उद्देश्य को सिद्ध करने के लिए लिखे गये। जो कुरीतियाँ, जो दुष्प्रवृत्तियाँ नाटककार को समाज या व्यक्ति में चुर्भा उन्हीं को इन नाटककारों ने विविध रूपकों द्वारा व्यक्त कर दिया। इस काल के नाटककार के साधन भी बहुत मोटे थे, उसकी धारणायें भी बड़ी हठी थीं—उसके संस्कारों ने उसे चारों ओर से अवरुद्ध कर रखा था, जब कभी उसका मन दिल खोल कर मुक्त भाव से कुछ कहना-बोलना चाहता था तो समाज में व्याप्त जड़ता उस पर छापा मारती थी। नाटककार प्रगतिशील बनना चाहना है पर अवरुद्ध होकर रह जाता है। अधिकांशतः नवीनता के प्रति एक कड़वाहट शब्द शब्द में व्याप्त मिलती है; सामाजिक वर्तमान आचारों में भी उसे अश्रद्धा है—वह अपने को धिक्कारता भी है, भयभीत आगे भी नहीं बढ़ पाता है। द्विविधा जहाँ शैली में है वहाँ भाव में भी है। ऐसी अवस्था में जैसे एकांकी लिखे जा सकते हैं, लिखे गये। इन एकांकी नाटककारों को अन्तर-आत्म-विश्वास और रूढ़ संस्कारों से छुड़ाने की आवश्यकता थी—ये नाटककार स्वयं इस ओर प्रयत्नशील थे, पर बोक इन पर भारा था। इस प्रकार हिन्दी का एकांकी आरंभ हुआ और कई विकासावस्थाओं में होकर गुजरा।

### हिन्दी में एकांकियों की विकासावस्थाएँ—

ऊपर के अध्ययन से विदित होता है कि हिन्दी में एकांकियों की परम्परा भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र से चल पड़ी थी। उस समय पूर्व और पाश्चात्य की प्रणालियों का संघर्ष था, और भारतेन्दुजी मध्यम मार्ग को प्रस्तुत करने में सचेष्ट थे। पूर्व की प्रणाली से अभिप्राय संस्कृत नाट्य-शास्त्र में दी हुई प्रणाली से है। पर पूर्व में इस समय भी जनता की स्टेज उपस्थित थी, उस

रंगमंच के कई रूप प्रचलित थे। एक प्रकार के रंगमंच पर रास और स्वाग होते थे। रास का सम्बन्ध किसी कृष्णलीला से होता था, इसकी टेकनीक बड़ी सजी-बधी थी, धार्मिक वृत्तिवाले लोगों को तो यह पसन्द आ सकती थी, साधारण जनसमुदाय अधिक काल तक इसे देखता नहीं रह सकता था। इस रास में नृत्य और संगीत की प्रधानता रहती थी, हाँ मनसुखा का चरित्र हास्य का कारण होता था जिससे उस (dull) अलस वातावरण में भोगुदगुदी पैदा होती रहती थी। रास में कृष्ण के चरित्र की कोई एक भाँकी ही दिखायी जाती थी, कभी दान-लीला, कभी मान-लीला, कभी माखन चोरी लीला। ये लीलायें कृष्ण-चरित्र सम्बन्धी एकाकी भाँकियाँ थीं, जो सूरदास आदि महाकवियों की रचनाओं में वार्तायें जोड़ कर तय्यार की जाती थीं, इनमें रंगमंच खुले होते थे, साधारण भूमि या तख्त, जिस पर सफेद विछावन विछा हुआ है। राधाकृष्ण के लिए दो ऊँचे पीठ और बस। न पटें, न दृश्य। पोशाकों का विन्यास होता था पर साधारण रास के उपरान्त उसी रंगमंच और स्थल पर कोई स्वाग होता था—जैसे हरिश्चन्द्र लीला, मोरध्वज लीला, प्रह्लाद लीला। इस रंगमंच पर केवल प्रातः स्मरणीय आदर्श व्यक्तियों के चरित्र ही उपस्थित होते थे।

दूसरे प्रकार का जनता का रंगमंच था 'भगत' का रंगमंच। यह स्वाँग ही होता था, पर आदि से अन्त तक सङ्गोतमय। इसके लिए बड़ी ऊँची पाइ पाठ बोखबर मंच तय्यार किया जाता था। यह मंच एक मंजिल मकान की ऊँचाई का होता था, इसकी पाठ वर्गाकार बनती थी। एक गली की भाँति चारों ओर वर्गाकार मंच विविध रंग-विरंगे स्तम्भों और भाड़-फानूसों से युक्त, ऊपर सुन्दर वस्त्र की छत्र देखर तय्यार किया जाता था। रास या साधारण स्वाँग व्यवसायी मंडलियों का काम था, पर यह भगत नागरिकों वा अपना उद्योग होता था। नकारा इसका प्रधान सहायक था और चौबोला मुख्य तरह।

हिन्दी में एकाकियों के इतिहास पर जब दृष्टि डालते हैं तो विदित होता है कि पहली अवस्था में केवल नाट्य-शास्त्र और पाश्चात्य नाटकीय ;

प्रणाली का ही प्रभाव नहीं पड़ा, कुछ नाटकों पर इस जन-रंगमंच का भी प्रभाव था। यह अवस्था हिन्दी के एकांकीयों की प्रथमावस्था के समय ही थी—भारतेन्दु के समय में ही। अतः भारतेन्दु के समय में ही नाटकों की तीन परिपाटियों प्रतीत होती हैं। एक संस्कृत के नाट्यशास्त्र के अनुकूल, दूसरे पाश्चात्य प्रणाली के अनुकरण पर, तीसरे जन-रंग से प्रभावित। हिन्दी के एकांकीयों की प्रथमावस्था भारतेन्दु काल में है।

इस काल में भारतेन्दुजी की रचनाओं की प्रधानता तो मानी ही जायगी। उनकी प्रेम-योगिनी, नीलदेवी, विषय विषमौषध, 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति', भारत दुर्शा, भारत-जननी, नीलदेवी, प्रेम-जोगिनी, सतीप्रताप, एकांकी नाटक ही हैं। यह ध्यान देने की बात है कि भारतेन्दुजी के लिखे मौलिक नाटकों में से 'चन्द्रावली और अन्वेर नगरी' तो नाटक है, शेष सब एकाकी। 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' में लिखे तो गये हैं 'अद्भुत' पर ये 'अद्भुत' यथार्थ में 'दृश्य' ही हैं। इस समय 'दृश्य' के लिए किस शब्द का प्रयोग किया जाय यह किञ्चित् अनिश्चित था। 'गर्भाद्भुत' का प्रयोग 'दृश्य' के लिए ही होता था, 'सतीप्रताप' में भारतेन्दुजी ने 'गर्भाद्भुत' का प्रयोग किया है। 'दृश्य' शब्द का भी प्रयोग होता था, नीलदेवी में 'दृश्य' का प्रयोग किया गया है। सम्भवतः सबसे पहले 'अद्भुत' शब्द को ही 'दृश्य' का पर्याय माना गया होगा। संस्कृत नाटकों में 'अद्भुत' का विधान तो होता है, 'दृश्य' का नहीं। फलतः नयी प्रणाली की नाटक योजना में 'अद्भुत' को वही स्थान दिया जा सकता था जो दृश्य को है। 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' के तीन अद्भुत दृश्यों लघु व्यापार के प्रदर्शक हैं कि वे 'Act' के पर्याय 'अद्भुत' के द्योतक नहीं हो सकते। 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' भारतेन्दुजी का पहला मौलिक नाटक है, उस समय नयी और पुरानी परिपाटी के सामाज्य का कोई मार्ग ढूँढ़ने के लिए वे व्यस्त होंगे। उन्होंने तब 'अद्भुत' को 'दृश्य' अर्थ में ग्रहण कर लिया होगा। तब, वाद के विचार से 'अद्भुत' को Act का अर्थवाचक और गर्भाद्भुत को Scene का पर्याय माना गया। फिर 'दृश्य' शब्द का ही उपयोग कर डाला। 'वैदिक हिंसा हिंसा न भवति' एकाकी नाटकों

का पूर्वरूप है। इसी प्रकार 'नीलदेवी' भी। प्रो० ललिताप्रसाद शुक्ल ने 'नीलदेवी' का संपादन करते हुए उसकी भूमिका में लिखा है :

“श्रव प्रश्न है शास्त्रोक्त नियमों के पालन का। जैसे ऊपर कहा जा चुका है रूपक का यह भेद या उपभेद प्राचीन नहीं है, अतः प्राचीन शास्त्र में उसके नियम खोजना व्यर्थ है। इसमें हम देखते हैं कि श्रद्धों के आधार पर इसका विभाजन नहीं हुआ है वरन् केवल दस दृश्यों में इसकी सामग्री पेश की गई है। यह एक विशेष नवीनता है। यदि इसे आधुनिक एकाकी का पूर्व रूप कहा जाय तो अनुचित न होगा।”

श्रद्ध में विभाजित न कर दृश्यों में विभाजित करना एक विशेष नवीनता बतायी गयी है, पर यह नवीनता नहीं। यह तो प्रथा उस समय प्रचलित हो गयी थी—और निस्संदेह यह हिन्दी के एकाकियों की प्रथमावस्था है। 'नीलदेवी' में हमें न तो सूत्रधार के दर्शन होते हैं, न नान्दी के। पहले दृश्य में तीन अप्सरायें गाती हैं;—दो गीत हैं—पहले में भारत की क्षत्रियों की स्तुति है, यह नाटक का मूल संदेश है। दूसरे गीत में प्रेम की बयाई है। इन अप्सराओं का शेष नाटक से कोई सम्बन्ध नहीं। दूसरा दृश्य कथारम्भ करता है। बिना किसी भूमिका के नाटक में गति का आरम्भ हो जाता है। हमें इस दृश्य में एकदम विदित होता है कि सूरजदेव राजपूत से शरीफ परेशान है, और यह निश्चय करता है कि लड़कर फतह पाना मुश्किल है, किसी रात को सोते हुए उसे गिरफ्तार कर लाना है। नाटक के कथा-सूत्र का एकदम इस प्रकार गतिवान हो जाना 'एकाकी' का सबसे प्रमुख लक्षण है, जो हमें नीलदेवी में मिलता है। 'नीलदेवी' में पारसीस्टेज का भी किंचित प्रभाव दिखायी पड़ता है। आरम्भ में अप्सराओं द्वारा गायन, तथा स्थान-स्थान पर संगीत का प्रयोग। 'भारतदुर्दशा' को भारतेन्दुजी ने 'नाट्यरासक' वा 'लास्यरूपक' नाम दिया है। इसमें नादी तो नहीं मिलता, मंगलाचरण अवश्य मिलता है, पर यह मंगलाचरण नाटक का उस प्रकार कोई भाग नहीं जिस प्रकार नान्दी

इसको ( नीलदेवी को ) 'गीतरूपक' नाम दिया गया है। इसी से यहा अभिप्राय है।



होता है। पर 'प्रथम दृश्य' रूप में नीलदेवी के प्रथम दृश्य के समान है। इसमें एक योगी आकर एक गीत द्वारा भारत की दुर्दशा की ओर संकेत करता है, और प्रथम दृश्य समाप्त हो जाता है, इस योगी का शेष नाटक से कोई सम्बन्ध नहीं रहता।

भारतेन्दुजी के अधिकांश एकांकियों की प्रमुख विशेषता यह है कि उनमें संस्कृत शैली का अनुकरण नहीं मिलता। जिन विद्वानों ने यह आरोप उन पर किया है, उन्होंने गहरी दृष्टि नहीं डाली। इनका विषय मुख्यतः भारत के गौरव का ज्ञान, उसकी दुर्दशा पर रोना, तथा भारत के राष्ट्रीय कल्याण की आशा-निराशा का द्वन्द्व—भारतेन्दुजी में फिर भी भारत के सम्बन्ध में भविष्य संबंधी दुःखद भाव ही प्रधान थे। 'भारत दुर्दशा' में भारत मूर्च्छित है, और भारत भाग्य उसे छोड़ जाता है। नीलदेवी में यद्यपि नीलदेवी का शौर्य वरेण्य और श्लाघ्य दिखाया गया है, किन्तु सूर्यदेव को एक देवता ने जो भविष्यवाणी सुनाई, उससे नाटक में प्रदर्शित नीलदेवी की वीरता और शरीफ का घात कर डालना भी किसी प्रकार नाटक को अवसाद से बाहर नहीं निकाल सके। "सब भाँति दैव प्रतिकूल होइ एहि नासः। अथ तजहु वीरवर भारत की सब आसा" से समस्त नाटक पर दुःख की छाया लम्बी होकर जा पड़ी है।

इन नाटकों का तन्त्र बहुत सीधा-सादा है। नाटककार ने एक कथा-भाग की कल्पना करली है, उसमें से उसने कुछ दृश्य चुन लिए हैं और उन दृश्यों को अपने अन्दर पूर्ण बनाकर इस प्रकार उनको व्यवस्थित कर दिया है कि कथा सूत्र सम्बद्ध प्रतीत हो। कहीं कहीं महत्वहीन दृश्यों का भी समावेश है। वह दृश्य या तो पूर्व की घटना और आगे आने वाली घटना में समय का विशेष व्यवधान उत्पन्न करने के लिए, अथवा शूद्रपात्रों वाले विष्कुम्भक को तरह किसी स्थिति पर प्रकाश डालने के लिए। नीलदेवी में सराय का दृश्य साधारणतः कोई कथा-सूत्र-सम्बन्धी महत्त्व नहीं रखता। इस प्रकार कथा-सूत्र दृश्यों में हलके हलके आगे बढ़ता चला जाता है। एक भारी घटना घटित होती है, जिससे नाटक का अणु-अणु कांपने लगता है, और नाटक समाप्त हो जाता है। भारतेन्दुजी के एकांकियों में दृश्य के स्थान बदलते हैं, समय का भी कोई निबंधन विशेष नहीं प्रतीत होता।

भारतेन्दुजी के स्वतन्त्र एकांकी नाटकों की यही व्यवस्था है। अतः भारतेन्दुजी को हिंदी का प्रथम एकांकीकार मानने में कोई आपत्ति नहीं हो सकती। आज के विकसित एकांकियों की साहित्यधारा में जो प्रथमावस्था हो सकती है वह भारतेन्दुजी में हमें स्वतः मिलती है। यद्यपि एकांकी के नाम से भारतेन्दुजी परिचित नहीं थे, और उसे साहित्य का अलग अंग नहीं मानते थे।

‘विषण्य विषमौषधम्’ नामक भाण को हम संस्कृत प्रणाली का एकांकी कह सकते हैं।

भारतेन्दुकाल—हिन्दी नाटकों की प्रथमावस्था—बालकृष्ण भट्ट आदि के साथ महावीर प्रसाद द्विवेदी के युग के प्रथम भाग तक जा पहुँचता है और अपनी परंपरा को सुरक्षित रखता है—यह एकांकियों की परंपरा वहाँ तक टूटती नहीं।

तीसरी प्रणाली के एकांकी इस भारतेन्दुकाल में उन नाटककारों ने लिखे जिन पर जन-रंगमंच का प्रभाव पड़ा, यद्यपि वह बहुत गहरा नहीं दिखाई पड़ेगा, पर जैसे विन्यास, तंत्र और वाणी-विलास में वह जहाँ तहाँ मंक्रत हो उठता है। इसके लिए लाला श्रीनिवासदास जी का ‘प्रह्लाद चरित्र’ नाटक उदाहरण स्वरूप लिया जा सकता है। यह नाटक एकांकी है, और इसमें ग्यारह दृश्य हैं। इसमें तीसरा दृश्य पाठशाला का है। पात्र हैं षण्डामर्क, प्रह्लाद और कुल्लु विद्यार्थी। दृश्य यों आरंभ होता है।

षण्ड—( विद्यार्थियों से ) देखो, हम कहें जैसे बोलते जाओ।

सब विद्यार्थी—अच्छा गुरु आप कहोगे जैसे बोलेंगे।

षण्ड—बोलो ओनामासी धं।

सब विद्यार्थी—बोलो ओनामासी धं।

षण्ड—अबे ! बोलो क्यों बोलते हो ?

सब विद्यार्थी—अबे बोलो क्यों बोलते हो।

×

×

×

×

षण्ड—ओनामासीधं।

परड—( दो तीन घेत मार कर ) हाँ पाँडे की टूटी टंग, देख वच्चा पाँडे की टूटी कि तेरी टूटती है ( और दो तीन घेत जड देते हैं )

विद्यार्थी—( पपोलते २ सिकुड कर ) अरे गुरुजी मरे, गुरुजी मरे, हाय हाय..... ।

परड—अवे गुरुजी मरे कि तू मरा ?.....

इस दृश्य में यहाँ एक ऐसा मुक्त वातावरण है और बातों का एक ऐसा रूप है जिसमें किसी प्रकार का रंगमंचीय तकल्लुफ नहीं दिखायी पड़ता । स्पष्ट ही एक स्वाँग के क्षेत्र का हलकापन यहाँ भाँक रहा है । नाटक का पहला दृश्य प्रस्तावना स्वरूप है, पर इसमें कहीं भी पट-परिवर्तन, पर्दा उठने या गिरने का कोई संकेत नहीं । दृश्यों में विविध कठिन प्रसाधनों का उल्लेख तो है : श्मशान में चिता का, समुद्र का, हनुमान की पीठ पर आकाश से राम के आने का—पर 'नैपथ्य' का कहीं प्रयोग नहीं हुआ । अतः यह एकांकी नाटक जन-रंगमंच से प्रभावित प्रणाली का है और भारतेन्दु काल में ऐसे एकांकी कई लिखे गये ।

यह प्रथमावस्था संवत् १९३० से, जब कि भारतेन्दुजी ने हिन्दी का प्रथम मौलिक एकांकी नाटक 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' लिखा, प्रसादजी के 'एक घूँट' लिखे जाने से पूर्व तक मानी जानी चाहिए । प्रसादजी का एक घूँट १९८६ संवत् में प्रकाशित हुआ ।

### दूसरी अवस्था—

दूसरी अवस्था सं० १९८६ या सन् १९२६ से आरम्भ होकर सन् १९३८ तक मानी जानी चाहिए ।

प्रसादजी का 'एक घूँट' हिन्दी के एकांकियों के विकास की द्वितीय अवस्था का अग्रणी है । इस नाटक के सम्बन्ध में दो विरोधी मत मिलते हैं—

'एक घूँट' सं० १९८६ में प्रकाशित हुआ । इसका कथानक भी ऐतिहासिक है । यह सफल एकांकी नाटक है । जीवन की विनोदपूर्ण और काव्यमय भाँकी हमें यहाँ मिलती है । प्रसादजी के एकांकी संस्कृत की परिपाटी से ही अधिक प्रभावित रहे । प्रसादजी पथ-प्रदर्शक के रूप में हिन्दी-

भाषा-भाषियों के सम्मुख उपस्थित न हो सके। हिन्दी साहित्य के पश्चिम के से एकाकी के जन्मदाता प्रसादजी नहीं हैं। यह मत प्रोफेसर अमरनाथ गुप्त का है। इस मत में कई भ्रमपूर्ण कथन हैं, इसका कथानक भी ऐतिहासिक है। कैसे ऐतिहासिक है यह नहीं बताया गया? 'एक घूँट' में कुछ भी ऐतिहासिक नहीं है। यह इतना भी ऐतिहासिक नहीं है जितना भारतेन्दुजी का 'नोलदेवी'। इसे सफल एकाकी माना है। फिर ये पथ-प्रदर्शक क्यों नहीं बन सके?

इसके विरुद्ध प्रो० नगेन्द्र का मत है—

“परन्तु सचमुच हिन्दी एकाकी का प्रारम्भ प्रसाद के 'एक घूँट' से ही हुआ है। प्रसाद पर संस्कृत का प्रभाव है इसलिए वे हिन्दी एकाकी के जन्मदाता नहीं कहे जा सकते, यह बात मान्य नहीं। एकाकी की टेकनीक का 'एक घूँट' में पूरा निर्वाह है—उतना ही जितना कमलाकान्त के 'उस पार' में—हाँ, उसमें प्रसादत्व का गहरा रङ्ग अवश्य है।”

प्रोफेसर नगेन्द्रजी का यह कहना यथार्थ है कि 'एक घूँट' में एकाकी की वर्तमान टेकनीक का निवाह हुआ है। उसमें संस्कृत से कुछ भी नहीं लिया गया, यह निर्विवाद है। हाँ चरित्रों का और वातावरण का जो रूप प्रस्तुत होता है वह किसी आश्रम का जैसा लगता है, पर जो संघर्ष उपस्थित है उसकी आत्मा का रूप बिल्कुल आज का ही है। 'एक घूँट' में दृश्य परिवर्तन नहीं होता। नाटक जिस स्थल पर आरम्भ होता है, वहीं समाप्त भी होता है, समय का संकलन भी निर्दोष है, पूरे नाटक की घटना में उतना ही समय लगेगा जितना यथार्थतः ऐसे वृत्त में लगता। यह दूसरी बात है कि पात्रों की वाह्य गति, और वातावरण की एक स्थिरता की अपेक्षा, वहाँ अन्तर-धारा की भाँति जो विचार बहे हैं उनमें समय विशेष दीर्घ होकर व्याप्त हुआ है—दूसरे शब्दों में बाहर उठने बैठने चलने-फिरने में आरम्भ से अन्त तक जितना समय नाटक की कथा में व्यतीत होता है, अन्तर-धारा को आरम्भ से अन्त तक अपनी सब स्थितियों में होकर पहुँचने में अधिक समय चाहिए। फिर 'एक घूँट' में किसी घटना के अनायासित उद्घाटित होने से उत्कर्ष की समाप्ति नहीं हुई—जो संघर्ष आरम्भ हुआ है वह धीरे-धीरे शक्तिमान होता

गया है। अन्त में एक पक्ष अनुभूति के आधार पर निर्वल होकर चुन्ध हो गया है, और दूसरा पक्ष प्रबल होकर चरमोत्कर्ष पा गया है, नाटक समाप्त।

दृश्य की एक स्थलीयता हम आरम्भकालीन एकांकियों में भी देख आये हैं, और यह (conception) विचार बंगला की ओर से आया, यह भी देख चुके हैं। विकास अब किस ओर होना था : पात्रों का चरित्र विशेष मनोवैज्ञानिक हो, नाटकों की घटनायें संघर्षों में परिणत हो उठें, वाक्-वैदग्ध्य प्राणवान हो उठे, एक निखार और परिमार्जन अणु-अणु में उद्भासित हो उठे, गति मार्मिक हो उठे, अस्वाभाविक प्रसाधन-न्यूनतम हो जायें। प्रसादजी से हमें ये सब प्रवृत्तियाँ उभरती हुईं दिखती हैं।

‘हंस’ के १९३८ के ‘एकांकी’ विशेषाङ्क में हिन्दी के एकांकियों पर प्रो० प्रकाशचन्द्र गुप्त ने एक दृष्टि डाली थी। उसमें उन्होंने १९३८ के पूर्व के एकांकीकारों में और एकांकियों में प्रसादजी का ‘एक घूँट’ सफल एकांकी बताया था। पं० गोविन्दवल्लभ पन्त और सुदर्शनजी के सम्बन्ध में सूचना दी थी कि इन्होंने मासिक पत्रों में अनेक एकांकी नाटक लिखे। भुवनेश्वर का कारवाँ इस समय तक प्रकाशित हो चुका था, उसका प्रकाशन वर्ष १९३५ है। श्रीयुक्त पृथ्वीनाथ शर्मा के ‘दुविधा’ को भी गुप्तजी ने एकांकी मान लिया था—वह मैं समझता हूँ भूल से ही हुआ था। ‘दुविधा’ तो छोटा नाटक है। श्री० सजादजहीर के राजनीतिक नाटकों का भी उल्लेख उन्होंने किया है। श्री० रामकुमारजी वर्मा के संग्रह ‘पृथ्वीराज की आँखें’ भी इस १९३८ से पूर्व की है। इनके अतिरिक्त भी और कितने ही व्यक्ति थे जिन्होंने इस काल में एकांकी नाटक लिखे।

इस काल में एकांकी नाटक लिखने के दृष्टिकोण में अन्तर हो गया था, प्रथमावस्था के एकांकीकारों में ‘एकांकी’ लिखने का संकल्प न था, वे नाटक लिखना चाहते थे, उसकी छोटी कथा हुई तो वह एकांकी हो गया। अब तक ‘एकांकी’ ने नाटकों से अलग अपना कोई स्थान नहीं बना पाया था। इस दूसरी अवस्था में ‘एकांकी’ सम्बन्धी यह चैतन्य जाग्रत हो उठा था—इस रबर्तन की ओर व्यक्तियों और विद्वानों का लक्ष्य था। १९३३ ई० में

प्रकाशित राजस्थानी-भाषा में एक एकाकी 'बौलावण या प्रतिज्ञा-पूर्ति' प्रकाशित कराते हुए स्व० श्री सूर्यकरण पारीकं एम० ए० ने प्राक्कथन में यह तथ्य प्रकाशित किया था कि—

'जीवन की दौड़ में निरन्तर व्यस्त रहने वाले आधुनिक मानव-समाज के लिए समय का मूल्य बहुत अधिक बढ़ गया है। अब बड़े-बड़े नाटकों, उपन्यासों और महाकाव्यों को सम्पूर्णतः पढ़ने और सुनने अथवा देखने के लिए न तो अवकाश ही मिलता है और न मानव-समाज की शतधा विभक्त अभिरुचि ही धैर्य करके स्थायी रूप से उन पर ठहर सकती है। कहावत है कि आवश्यकता आविष्कार की जननी है। परिणामतः आधुनिक लोकरुचि एकाकी नाटक और नाटिकाओं की ओर, उपन्यासों के स्थान में गल्पों और छोटी कहानियों की ओर, महाकाव्य के बदले मुक्तक कविताओं अथवा गीतों की ओर प्रवृत्त हो गई है।'—समाज की इस मानसिक स्थिति में सहयोग दिया 'रेडियो' के प्रोग्रामों ने। रेडियो के प्रोग्रामों को रोचक बनाने के लिए एकाकियों जैसी वस्तु की आवश्यकता प्रतीत हुई। 'वंगला' के रवीन्द्र बाबू का प्रभाव भी इधर बहुत पड़ रहा था, उनके 'मुक्तधारा' नामी एकाकी के कई अनुवाद हिन्दी में हुए। अंग्रेजी का प्रभाव सब से गहरा था। उसमें एकाकी की टेकनीक ने अलग विकास इस समय तक कर लिया था। हिन्दी लेखक के सर्जक मानस पर इन सभी प्रेरणाओं का इस समय उत्तेजन हो रहा था—एकाकी सम्बन्धी चैतन्य धीरे धीरे प्रबल हो रहा था। पर यह नहीं माना जा सकता कि यह प्रेरणा उस समय के सभी एकाकी नाटककारों में थी। १९३८ के बिल्कुल निकट में लिखते हुए—१९३७ में इन पंक्तियों के लेखक ने 'कुनाल' को 'एकाक' का नाम दिया था और वह उसकी अपनी नाटक-कल्पना के विकास का एक स्वाभाविक प्रदर्शन था। यों तो इस लेखक ने १९२१-१९२२ में ही एक ४-५ दृश्यों का एकाकी लिखा था, जो बालचरों की बॉस और चर्चों की बनायी स्टेज पर तीन-चार बार आगरा में सफलता-पूर्वक खेला गया। और एक बार रंगीन पर्दों पर मथुरा में भी खेला गया। उस समय वह 'एकाकी' का नाम भी नहीं जानता था। उत्सव में ३०-३५ मिनट का रूपदेश-प्रद मनोरंजन बालचरों के उद्देश्य को प्रकट करने के लिए एक

कथानक की छोटी कल्पना की गयी, उसे ४-५ दृश्यों में विभाजित कर दिया। वैसी ही प्रेरणा से लिखा हुआ 'कुनाल' १९३७ में प्रकाशित हुआ। अतः इस काल में हमें तीन प्रकार के एकांकीकार मिलते हैं—

एक वे जिन्होंने प्रसाद की तरह अपनी कल्पना के छोटे कथानक को कुछ अपनी प्रेरणा से, कुछ बंगला की से एक छोटे कथानक का रूप दे दिया और उसमें सहज सुन्दरता लाने के लिये अपनी प्रेरणा से ही संकलन-त्रयी (Three Unities) को रक्षा करने का उद्योग किया।

इसी समुदाय में उन लोगों को भी सम्मिलित किया जायगा जिन पर बंगाली प्रभाव तक नहीं पड़ा और जिन्होंने अपनी कल्पना के कथानक या ऐतिहासिक कथानक को एकांकी के रूप में प्रस्तुत करना चाहा और जिन्हें एकांकी की टेकनीक का नाटक की टेकनीक से अलग कोई ज्ञान न था। सूर्यरण पारीक, सुदर्शन, जैनेन्द्रकुमार, चन्द्रगुप्त विद्यालंकार, पं० गोविन्दवल्लभ पन्त आदि इसी समुदाय में आते हैं।

दूसरे वे जिन्होंने एकांकी की टेकनीक को, उसके साहित्यिक मूल्य को समझा, गुना और लिखा। इतना ही नहीं, जिन्होंने विषय वस्तु को भी पाश्चात्य से लिया, जिनके तर्क पाश्चात्य के अनुवाद बने, जिनकी कथायें पाश्चात्यों की दी हुई तीलियों से खड़ी हुई, जो पाश्चात्यमय हो उठे, उदाहरण के लिये 'भुवनेश्वर'।

तीसरे वे जिन्होंने एकांकी की टेकनीक को तो पूरी तरह समझा, पर उसे अपनी मौलिक वस्तु के लिए पोशाक की भाँति काम में लिया। टेकनीक पाश्चात्य पर अपना बुद्धिवाद और अपनी कथा और अपना ही तर्क। डा० रामकुमार वर्मा को इस वर्ग के उदाहरण को भाँति उपस्थित किया जा सकता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि दूसरी अवस्था के एकांकी नाटक भी बिल्कुल पाश्चात्य प्रणाली की नकल नहीं, न उमी की प्रेरणा के उतने फल है जितना उन्हें बताया जाता है। जैसे सब ओर विचार-धाराओं और शैलियों पर आत्म का प्रभाव पड़ रहा है, और पड़ा है, उसी प्रकार एकांकी पर भी

और भारतेन्दु के समय से सन् १९३७ तक उसकी विकसित होती हुई अविच्छिन्न परम्परा हमें मिलती है। जिसे द्विवेदी युग कहते हैं उसमें एकाकी नाटकों का लिखना कुछ मन्द था—प्रायः १९०० से १९३० के लगभग तक। एकाकी को अब तक शैली के एक भेद की भाँति ग्रहण किया जाता था, पत्र-पत्रिकाओं में प्रेमचन्द के प्रादुर्भाव से कहानियों के लिए बड़ी तीव्र चसक पैदा हो गई थी। एकाकी लिखने वाला अब तक जिम सामग्री से लिखता आया था, वह इस युग में कहाना की रोचकता के सामने नहीं टिक पाती। फलतः उतना आकर्षण नहीं रहा था। फिर भी धारा मन्द होते हुए भी प्रवाहित थी।

एकाकियों की रचना में इस काल में एक और तत्व ने भी सहायता दी। कालेजों, स्कूलों आदि में विशेष उत्सवों पर मनोरंजन के लिए ऐसे अभिनयों की आवश्यकता प्रतीत होती थी जो ३०-३५ मिनट में समाप्त हो सकें। 'करण पुरस्कार' की 'कुछ अपनी' में सूर्यदेवनारायण श्रीवास्तव ने लिखा है—

'स्कूलों में, वर्ष में एक बार, पारितोषिक वितरणोत्सव हुआ करता है। उस अदसर पर बिल्कुल थोड़े समय में कुछ दृश्य दिखलाये जाते हैं। लेकिन इस मौके के लिए मौजूद चीज हमारे यहाँ कतई नहीं है। अतः शिक्षकों को बड़ी कठिनाई होती है और उनके लिये केवल एक ही चारा बाकी रह जाता है। वे किसी नाटक के कुछ दृश्व काटछोट कर रख देते हैं, किन्तु वह अधकटा लगता है। इसीलिए मुझे अपनी कलम की शरण लेनी पड़ी।'— ऐसी परिस्थिति में न जाने कितने अज्ञात नाटककारों के नाटक लिखे गये होंगे और खेल लिए जाने के बाद चूहों और दीमकों का भोजन बन कर अन्धकार में विलीन रह गये होंगे। डा० रामकुमार वर्मा के, बाद के नाटक भी ऐसे ही अवसरों पर खेलने के लिए लिखे गये।

### तीसरी अवस्था—

हिन्दी एकाका के विकास की तीसरी अवस्था १९३० से मानी जानी चाहिए। 'हंस' के 'एकाकी-अद्' में एक विवाद उठ खड़ा हुआ, वह हिन्दी नाटककारों के मन के अन्तर-संघर्ष का द्योतक था।



क्या और क्यों ? यद्यपि काफी योग्य कलाकारों ने एकांकी को जवतव छू दिया था, तब भी वह सोचता था कि डधर वढू या नहीं ? यह संघर्ष 'हंस' के 'एकांकी अंक' ने उभार कर रख दिया । काफी विवाद रहा, —कहा गया—एकांकी का अलग कोई स्थान नहीं, उसकी कोई टेकनीक नहीं, वह कहानी का ही रूपान्तर है । और चन्द्रगुप्त विद्यालंकार ने तो एकांकी के लिए बड़े ही कटु शब्द कह डाले । उन्होंने लिखा—

“लाहौर में विज्ञापनवाजी का एक अनोखा ढंग में बहुत दिनों से देख रहा हूँ । संभव है कि वह ढंग और भी बहुत जगह बरता जाता हो, फिर भी मैं उसे 'अनोखा' इसलिए कह रहा हूँ कि दो विशेष व्यक्तियों ने यहाँ उसे बहुत आकर्षक बना रखा है । कोई दो व्यक्ति हैं, एक बड़ी उम्र का लम्बा-चौड़ा पुरुष और दूसरा एक बालक, संभव है वे परस्पर सचमुच चचा-भतीजे हों, क्योंकि अपना परिचय वे इसी प्रकार देते हैं । जिस बेतकल्लुफी का व्यवहार वे एक दूसरे से करते हैं, उसे देखकर यह कहा जा सकता है कि वे पिता-पुत्र तो हो ही नहीं सकते । और यह भी संभव है कि उनमें परस्पर केवल व्यावसायिक सम्बन्ध ही हो । अनारकली-बाजार में आप उन्हें प्रतिदिन एक-दूसरे के सामने खड़े होकर बहुत ऊँची आवाज में बातें करते हुए पायेंगे । उनकी बातचीत का विषय भी प्रतिदिन क्या होता है ? कभी वे जूतों के बारे में बातें कर रहे होते हैं, कभी कपड़ों के बारे में और कभी दवाइयों के बारे में ही । दोनों की पोशाक भी कुछ निराली-मी होती है । अपने चाचा से पाँच-छै कदम की दूरी पर खड़ा होकर बालक सवाल करता चला जाता है और चचा साहब आवश्यक भाव भंगी के साथ जवाब देते जाते हैं । इस बातचीत में विज्ञापनीय वस्तु की खूबियाँ, प्रयोग, कीमत और मिलने का पता आदि सभी कुछ श्रोताओं के कर्ण-गोचर कर दिया जाता है ।” ऐसा ही एकांकी नाटक है ।

इस विवाद का परिणाम शुभ ही हुआ । एकांकी ने अपने समस्त विरोध के बाद भी अपना ऊँचा स्थान साहित्य में बना लिया, इस विवाद के न उसकी अलग टेकनीक के अस्तित्व का ज्ञान भी हुआ और जो

अस्पष्टतायें कही-कहीं लेखकों में एकांकी के सम्बन्ध में विद्यमान थी वे स्पष्ट हो गयीं। नयी गति और नई आस्था के साथ एकांकी ने साहित्य-क्षेत्र में कदम बढ़ाया और कितने ही टेकनीक कुशल व्यक्तियों ने, जिन्होंने टेकनीक का अध्ययन और मनन किया था, एकांकी को उँचे धरातल पर पहुँचाने की चेष्टा की। इसी कोटि के नाटककारों में श्री उपेन्द्रनाथ अशक, सेठ गोविन्ददास आदि रखे जा सकते हैं।

इस काल में अनेकों नये-नये विषय आजमाये गये, नये-नये प्रकार एकांकियों के हूँढे गये और उनमें भौति-भौति के एकांकी लिखे गये। जो पश्चात्यत्व दूसरी अवस्था के कुछ एकांकीकारों में बहुत अधिक उभर और उतरा रहा था, वह हिन्दी के एकांकीकार की प्रवृत्ति के अनुकूल होकर उसकी रचना में घुल-मिल कर एक रस हो गया और उसकी रचना का स्वाभाविक अंग बन गया। प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप से प्रगतिवाद इस काल के एकांकीकारों पर प्रभाव डालने लगा था, कुछ अपवाद इस युगधर्म को सिद्ध ही करते हैं। पर इस अवस्था में प्रगतिवाद की उपयोगिता-परक प्रेरणा भी एकांकीकार को कलाकार के प्रतिष्ठित पद से पद-च्युत नहीं कर सकी। उसने उपयोगिता के साथ कला की रक्षा की और उसके उत्कर्ष में सहयोग दिया। यह अवस्था ४०-४१ तक रही।

### चौथी अवस्था—

४०-४१ के निकट से, युद्ध के प्रबल होने और रूस के उसमें सम्मिलित हो जाने के उपरान्त से चौथी अवस्था का आरम्भ होता है। तीसरी अवस्था में इन नाटकों में जो कलामय प्रयोग हुए थे, जिस बुद्धिवाद का प्राबल्य हुआ था, वाक्-वैदग्ध्य (wit) के सुन्दर भर्मस्पर्शी स्थलों की उद्भावना हुई थी, और एकांकी नाटक हिन्दी में भी अपनी स्थानीय प्रवृत्तियों के अनुसार टेकनीक ग्रहण करता जा रहा था—बहु सब इस चौथी अवस्थामें शिथिल हो चला है, बात कहने की श्रौर आकर्षण है, उसे कैसे कहा जाय इस श्रौर कम। विदेशी विशेषकर रूसी अनुवाद फिर जोर पकड़ रहे हैं। तीसरी अवस्था में मानव, समाज और प्रकृति के मूलभूत तत्वों पर जो बुद्धिवादी आक्रमण हुआ था, वह अब नहीं मिलता। बिल्कुल सामयिक और

स्थूल समस्याओं, प्रश्न और आवश्यकताओं ने एकांकीकार को आकर्षित कर लिया है, और वह इस स्थूलता से उन्हें प्रकट भी करने लगा है। वह एकांकी को उस कला के माध्यम में प्रकट करना चाहता है, जो तथाकथित कलाकारों को चाहे कला का माध्यम न प्रतीत हो पर, जन साधारण-अशिक्षितों के लिए एक माध्यम बन सके। भुवमरी, बम बर्षा, युद्ध कालीन जीवन, अपनी रक्षा, युद्ध में सहायता, रूस-चीन की विजय आदि मुख्य विषय हैं जिनमें किसान, मजदूर, सिपाही, व्यापारी आदि पात्र बन कर आते हैं। तीसरी अवस्था के पाश्चात्य-सभ्यता में रंगे पढे-लिखे एक विशिष्ट सभ्य वर्ग के डाइङ्ग हर्मों का लोप हो चला है। जो थोड़ी बहुत रंगीनी नाटककार की तूलिका में थी वह अब कम दिखाई पडती है, नाटककार को अपनी व्यस्तता में और आतङ्क-प्रास में उसके लिए अवकाश नहीं प्रतीत होता।

यह चौथी अवस्था आज चल रही है।



## भाग २

### एकांकीकार और एकांकी



### भुवनेश्वर

हिन्दी के एकांकियों के नवोत्थान में जो पाश्चात्य भावों की उग्रता को हिन्दी के एकांकियों द्वारा प्रस्तुत करता है वह भुवनेश्वरप्रसाद है। इसके भावों पर, विचार प्रणाली पर वर्नार्डशा का पूरा-पूरा प्रभाव है। 'कारवों' नाम के एकांकियों के संग्रह में इनके छ. एकांकी हैं। १—श्यामा • एक वैवाहिक विडवना, २ एक माम्यहीन साम्यवादी, ३ शैतान, ४ प्रतिभा का विवाह, ५ रोमास रोमांच, ६ लाटरी।

'कारवों' के 'प्रवेश' में अन्त में कोष्ठक लगाकर नाटककार ने लिखा है—

( लिखने के बाद मुझे प्रतीत हुआ कि मेरे 'शैतान' के एक सीन में

‘शा’ की छाया तनिक सुखर हो गई है, मैं इसे निर्विवाद स्वीकार करता हूँ । )

प्रोफेसर अमरनाथ गुप्त एम० ए० ने इनके सम्बन्ध में लिखा है:—  
‘इव्सन और शा इनके गुरु हैं’ । इनके ‘श्यामा’ पर तो, उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है, शा के Candida की छाप पडी है । इतना ही नहीं । इनकी प्रत्येक कृति पश्चिम का स्मरण दिलाती है ।

‘प्रवेश’ में आये कुछ वाक्यों के सम्बन्ध में प्रोफेसर गुप्त ने कहा है—  
“यहाँ पर D. H. Lawrence की टूजडी की परिभाषा का उनके कथन पर विशेष प्रभाव पडा है । यही नहीं दोनों में केवल विचार साम्य हो चरन एक दूसरे का अनुवाद मात्र हैं ।”

इस प्रकार भुवनेश्वरजी पर सीधा पाश्चात्य प्रभाव अत्यन्त उभरा हुआ पडा है । ‘शैतान’ ‘एकाकी के अन्त में जो स्टेज-संकेत निर्दिष्ट किया गया वह इस प्रभाव को बड़े उग्र रूप में प्रस्तुत करता है । वहाँ लिखा है:—

( राजेन उस मृत्यु से शीतल हाथ को अपने गर्म ओठों तक ले जाना चाहता है ; पर सहसा वह हाथ छुड़ाकर उमके गले में बाँह डालकर उसके ओठों को चूम लेती है और आहत होकर गिर पड़तो है । )

पुलिस सार्जेन्ट, दो सिगहो, एक घर का नौकर इनके समस्त तीव्र से तीव्र आवेग में भी घोर पाश्चात्य सभ्यतावादिनी भी भारतीय रमणी अपने प्रेमी को ओठों को न चूमेगी । लेखक पर पाश्चात्य प्रभाव इतना अधिक है कि वह कभी-कभी भूल जाता है कि भारतवर्ष के लिए लिख रहा है । उसके भारतीय नाम सारे एकाकी को अवास्तविक रूप दे देते हैं । ‘श्यामा’ में वैवाहिक विटंबना का चित्र है, विवाह के द्वारा दो ऐसे प्राणियोंको जोड दिया जाता है, जिनमें कोई साम्य नहीं मिलता—मनोज ने मिस्टर पुरी से जो सीधा प्रश्न किया है, वह प्रश्न समस्त विवाहित समुदाय के लिए हो सकता । ‘तुममें और उसमें क्या समानता है, तुम किस प्रकार उसके योग्य हो ?’ ‘तुम उसे प्यार करते हो और तुम इस विडम्बना को अपने जीवन का अङ्ग बनाए हुए हो ।’ ‘तुम जो केवल अपनी शारीरिक वासनाओं को तृप्त करना चाहते हो । तुम उसे प्यार करते हो ?’ इस प्रकार वैवाहिक विडम्बना सिद्ध की गयी है । ‘एक साम्यहीन साम्यवादी’ में उस व्यक्ति की माँकी दिखायी गयी है, जो

साम्यवाद के लिए उद्योग करता है, जिसका जीवन-क्रम अमीरों का सा है—वे एक मजदूर की स्त्री पर हाथ साफ करना चाहते हैं और सफल होते हैं। वह मजदूर कितने स्पष्ट शब्दों में सारी स्थिति समझा देता है—“मैं समझ गया, तू नहीं समझी ! ( उत्तेजित होकर ) अगर मैं न समझता तो खून हो जाता, मेरे गले में रस्सी होती”.....“मेरी सब समझ में आया, मैं और वकील साहब बराबर हैं, मेरे पास रुपया नहीं है, जिन्दा रहने के लिए उनके रुपये की मुझे जरूरत है, मेरी जोरु.....”—सुन्दर जैसे अपनी जोरु का वकील साहब के रुपये से विनिमय करता है—जब नहीं सह सकता तो कहीं लुप्त हो जाता है—शायद आत्मघात के लिए। इसमें वातावरण का विधान ठीक रूप में हुआ है। मजदूर—भूखे और असहाय, उधर वकील धनी पर साम्यवाद का प्रचारक। मजदूर भी साम्यहीन साम्यवादी है—पर स्त्री को विनियम योग्य पदार्थ की भाँति प्रस्तुत किया गया है, स्थिति की यथार्थकटुता को तीव्र करने के लिए, निम्न वर्ग में इस प्रकार की स्थिति संभव ही है। इस एकाकी में नाटककार का मौलिक कौशल हमें प्रथम ही दिखायी पड़ता है—वह है मुख्य वस्तु को नाटक की तीव्र घटनाओं के रहस्य में आवृत किये रखना—वह मुख्य वस्तु (living wire) विद्युत-तार की भाँति स्पंदित है और अन्तर में व्याप्त है—अत्यन्त सूक्ष्म गति से वह सिद्ध होती है। मजदूरों की दशा, साम्यवाद और पूँजीवाद को वहस, साम्यवाद के दिखावे का मस्खील, हड़ताल, उससे मजदूरों की और भी अधिक दुर्दशा—ये सब वे/आने-जाने वाली लहरियाँ हैं जो मुख्य वस्तु के रूप में पार्वती और सुन्दर को वकील साहब के यहाँ विवशतः घसीट ले जाने का उद्योग कर रही हैं। व्यंजना कितनी गहरी है—चौथा दृश्य बहुत ही समुचित रूप में ‘उपसंहार’ हो सकता है। नाटककार ने सेठ गोविन्ददास की भाँति ‘उपसंहार’ की आवश्यकता नहीं समझी, पर यह दृश्य उपसंहार का काम करता है। नाटक यथार्थतः तीसरे दृश्य में समाप्त हो जाता है—चरमोत्कर्ष सुन्दर के अन्तिम वाक्य के साथ उपस्थित हो जाता है।

‘शैतान’ एकाकी कई धारबाला अन्न है—एक और वह स्त्री-पुरुष के वैवाहिक बन्धन की कोल कोलता है—राजेन जब स्त्री से कहता है कि

‘यदि यहाँ पर कोई इस समय आ जाय, तो मुझको तुम्हारा पति समझे ।’ तब वह इसी वैवाहिक अत्याचार की ओर कटु संकेत कर रहा है । दूसरी ओर स्त्रियों के मन की गाँठ खोल कर रख रहा है । जो स्त्री अभी कह रही थी, ‘यदि तुम्हारे बिना मेरा जीवन नितान्त असम्भव भी हो जाय, तब भी मैं तुम्हें प्रेम न करूँ ।’ वही जब राजेन को हरदेवसिंह के स्थान पर अपना आत्म-समर्पण करते देखती है तो उसके इस निर्द्वन्द्व निरपेक्ष भाव पर विवश हो जाती है, और उसे ओठों पर चूम लेती है । समस्या यही है । उसका यह कार्य पति के लिए त्याग का पुरस्कार है, अथवा उसका ‘अहं’ को विसर्जित कर समर्पण ? इसके अन्तर्गत सोद्देश्य ठंडे त्याग पर व्यंग भी है और दरिद्र की कटु आलोचना भी ।

यद्यपि इस पर ‘वर्नाडिशा’ के ‘डेविल्सडिसाइपिल’ की छाया लम्बी होकर पड़ी है, पर इम एकाकी का अन्त उत्कर्षपूर्ण बन पड़ा है । यह उत्कर्ष व्यजना के तारतम्य में आया है । घटना और चरित्र-विधान के स्वाभाविक चित्रण में नहीं । ‘शा’ के ‘शैतान’ में तो उस क्षण पर उस स्त्री जूडिथ का चुम्बन पाने के लिए एक प्रबंधनापूर्ण आभा चमक उठती है—‘शा’ ने रोजेज-निर्देश में लिखा है । ‘and thus, turning roguishly to Judith’ रिचार्ड के मन में सचमुच शैतान जग गया है और उसे उस चुम्बन में प्राप्त करने के लिए जूडिथ से अननुय करनी पड़ती है ‘और अब, मेरी प्रिय, मुझे भय है कि सार्जेंट को विश्वास न हो सकेगा कि तुम मुझे पत्नी की भाँति प्रेम करती हो यदि तुम मेरे जाने से पूर्व मुझे एक चुम्बन न दोगी ।’ और यह चुम्बन उसे उसकी (जूडिथ के विवाहित पति की) खातिर माँगना पड़ा है । रिचार्ड का कहना—तब वह स्थिति उपस्थिति होती है कि जूडिथ उसके गले में हाथ डाल देती है और चुम्बन लेती है । भुवनेश्वर में ‘शैतान’ इतना स्पष्ट नहीं था जितना ‘शा’ का, उनका शैतान शब्दों में शैतान है, अन्तर उसका शैतान नहीं तभी वह स्थिति रक्षा के लिए संकोचपूर्वक स्त्री का हाथ पकड़ता है—उसका हाथ पकड़ना बाँध को तोड़ देने के समान है । शा का नाटक आगे बढ़ता है । भुवनेश्वर यहीं समाप्त कर देते हैं । उज्ज्वल ज्योति अनुज्ज्वल में भिलमिलाती है । ‘प्रतिभा का विवाह’—

विवाह और प्रेम के यथार्थ विरोध को प्रकट करने के लिए लिखा गया प्रतीत होता है। ऊपर जिन एकांकियों का उल्लेख किया गया है उनमें अत्यन्त गौण भाव से यह प्रश्न विद्यमान रहा है—पर यहाँ यह स्फुट हो उठा है। स्त्री के लिए सफल मातृत्व अचञ्छा-या वैयव्य, इस पर भी इस नाटक की दृष्टि है। मिस्टर वर्मा वनी पुरुष हैं। वे प्रतिभा से विवाह करना चाहते हैं। थोड़े समय बाद वे मर जायेंगे, पर प्रतिभा सम्मान पायेगी—‘मातृत्व एक पेशा है और प्रतिभा साँ स्त्री के लिए एक निकृष्ट पेशा है। ..

मैं नहीं चाहता वह अपनी जीविका कमाने के लिए एक माता बने।’ और प्रतिभा संभवतः मिस्टर वर्मा से सहमत है क्योंकि महेन्द्र को वह प्रेम तो करती है पर विवाह उससे नहीं करना चाहती। प्रेम में वह विस्मय कौतूहल चाहती है जो विवाह से उड़ जायगा—क्योंकि विवाह के बाद, प्रतिभा का कहना है—‘हममें से कोई एक दूसरे के लिये त्याग न कर सकेगा।—वह विवाह वर्मा से करेगा।

प्रतिभा के विवाह में नाटककार अपने पूर्व नाटकों के जैसा तेज नहीं ला सका। व्यंग भी साधारण बन पड़े हैं। फिर भी जो बात वह कहना चाहता है उसमें कितना उसका विश्वास है यह प्रकट नहीं होता। भारत में वृद्ध-विवाह होते हैं, पर स्त्रियाँ उन विवाहों को प्रसन्नता पूर्वक स्वीकार नहीं करती। उन विवाहों में विधवा की प्रतिष्ठा का प्रश्न कम होता है—पर भ्रम्य और सुशिक्षित ममुदाय की स्त्रियों के विचारों का यदि यह चित्र है तो उसे सम्भवतः भारत के लिए भी स्वीकार किया जा सकता है। स्त्रियाँ, सुशिक्षित स्त्रियाँ समाज में प्रतिष्ठा पसन्द करती हैं, मातृत्व नहीं—और प्रेम तो वे पति के अतिरिक्त किसी से भी कर सकती हैं, जीवन में पति क सम्बन्ध आर्थिक व्यवस्था से है, जैसे। प्रतिभा के विवाह में लेखक की लेखन सम्बन्धी शिथिलता भी दिखायी पडती है। उसने नाटक का आरम्भ बिना ‘दृश्य’ शब्द का प्रयोग किया है। न पर्दा उठने का संकेत है। कुछ आगे चलकर दृश्य-परिवर्तन होता है वहाँ शीर्षक दिया गया है, ‘दूसरा दृश्य’—कुछ देर के बाद दृश्य फिर बदलता है—पर लेखक ने उसे ‘तीसरा दृश्य’ शीर्षक नहीं दिया। लेखक संभवतः इस एकांकी में दृश्यों का

नामकरण नहा दरना चाहता था। फिर भी एक स्थान पर कर हा गया— यह उसकी मानसिक व्यस्तता का द्योतक है।

‘रोमास. रोमाच में नाटककार ने सुधारवादी पाखंड पर कठोर आघात किया है—अमरनाथ मिस्टर सिंह की स्त्री के प्रेमी हैं, मिस्टर सिंह ने अमरनाथ से कहा है—

“वह आपका पूर्णतया विभिन्न रूप था। उस समय मैं आपको केवल अपनी पत्नी का प्रेमी या प्रशंसक तो जानता था पर बाद को मुझे मालूम हुआ आप उसका उद्धार भी करना चाहते हैं।”—मिस्टर सिंह इस प्रकार अपनी स्त्री को निरंतर अमरनाथ की प्रेयसी घोषित कर रहे हैं—और वहाँ तक कहते हैं, ‘मैं कभी भी स्वीकार नहीं कर सकता कि मेरी पत्नी एक ऐसे पुरुष को जो न जीवन को समझता है न स्त्री को हमारे जीवन में ले आये। और फिर एक सुधारक के ढीले भदे वस्त्र पहना कर एक निजाब चेहरा लगा कर।”

उपर अमरनाथ कहते हैं, “मैं उन्हें वहन तुल्य मानता हूँ”—और चताते हैं मिस्टर सिंह को कि “मेरा आप लोगों के जीवन में आने का केवल एक मात्र सदुद्देश्य मिसेज सिंह को यथा शक्ति निरापद और सुखी बनाना है।”

अमरनाथ मिसेज सिंह को सुखी बनाना चाहता है इसीलिये उसे समझत ले जाना चाहते हैं—मिस्टर सिंह दो टूक बात कह देते हैं— “मेरे अन्तिम शब्द हे कि आप मिसेज सिंह को अपनी पत्नी के रूप में ले जा सकते हैं यहन के रूप में ‘दी’।” इस प्रकार के जोर की ठेस देकर वे अमरनाथ के ऊपर से सुधारक का निर्जीव चेहरा उतार कर फेंक देते हैं। हे स्पष्ट. यह भी कह देते हैं कि मिसेज सिंह यदि चाहें तो वे (मिस्टर सिंह) चर्च या मसजिद में जाकर अपना धर्म बदल सकते हैं जिससे तलाक देना सम्भव हो सके और तब तक वे और अमरनाथ विवाद कर सकते हैं।

नाटककार ने बहुत तीखी मार दी है—हिन्दू-समाज की आलोचना अत्यन्त तीव्र की गई है। दरय इसमें नहीं बदलते—नाटक जहाँ खुलता है वही समाप्त होता है। नाटक के प्राण कथोपकथन का वाक्चैदम्य है, उनाटो का तारतम्य नहीं।



‘लाटरी’—इस संग्रह का अन्तिम नाटक है—इसमें घटनाओं और वाक्-वैदग्ध्य का सम्मिलन है। माया का पति किशोर विदेश से लौटा है, पर इधर माया प्रद्युम्न के प्रेम में जकड़ चुकी है। यही समस्या है—माया का यह कथन स्थिति की गरिमा प्रकट करता है—

“एक पुरुष विदेश में, अपरिचितों में, वर्षों गंग बिरंगे स्वप्न देखता है और जब गर्म धड़कता हुआ हृदय लेकर आता है तो देखता है वह किमी दूसरे पुरुष के प्रेम में पागल है।”

किशोर इस स्थिति को सुलझाने के लिए ब्रिटिश गायना में एक सोसाइटी का मन्त्री-पद स्वीकार कर लेता है, जैसा आया है वैसा ही लौट जाना चाहता है। परस्त्री के सामने बच्चों का भी प्रश्न है। वह देखती है कि भगड़ा बिना एक के ओझल हुए समाप्त नहीं होगा—सुभाव किशोर का भी है, पर वे इस प्रकार के फैसले को केवल नाटकीय समझते हैं—तब स्त्री भी यही प्रस्ताव प्रद्युम्न के समक्ष इन शर्तों में रखती है—“मेरे लिए दो पुरुष भगड़ रहे हैं और उसका निर्णय तलवार या पिस्तौल से करना चाहते हैं। आओ उस दराज से एक पिस्तौल निकालो।”

पर प्रद्युम्न कहता है—“मैं इस खूनी लाटरी में विश्वास नहीं करता। माया, मेरा सामान तैयार है मैं किशोर भाई की पोस्ट पर जा रहा हूँ।” इस प्रकार किशोर के स्थान पर वह ब्रिटिश गायना चला जाता है। तब माया एक श्रमानुषिक अट्टहास करके अपना अभिमत प्रकट करती है—“स्त्री का वास्तविक जीवन जभी प्रारम्भ होता है जब एक पुरुष अपने आपको उसके लिए मिटा चुकता है, वह मनुष्य चाहे उसका पति हो या प्रेमी।”—यों नाटक समाप्त हो जाता है।

इन सभी नाटकों में कथानक का मूल केन्द्र विवाहित पति और प्रेमी तथा स्त्री है। सभी में ये तीन पात्र आवश्यक हो गये हैं। सभी नाटकों की समस्या का मूल यही है—और इसके द्वारा नाटककार ने समाज के संविधान को नॉचने-खोंचने का उद्योग किया है। उसके रूढ़ पाखण्ड के आन्तरिक मिथ्या को उद्घाटित करना चाहा है। अतः समस्या सामाजिक है, सैक्स नहीं। समाज की स्थिति के आन्तरिक जोड़ को चीर-फाड़ कर

दिखाने के लिए जितने अस्त्रों का उपयोग नाटककार ने किया वे सब विदेशी हैं—या पाश्चात्य हैं ।

एक स्त्री के लिए दो प्रतिद्वन्द्वियों का होना पुरानी कहानी है । पर उन कहानियों में पति या प्रेमी इतने पागल हो उठते हैं कि वे दूसरे की हत्या पर तुल जाते हैं । सभी अपने रहस्य को रहस्य रखते हैं—यहाँ प्रत्येक पात्र भावुक ( Out spoken ) स्पष्टवादी है—वह पाप-पुण्य और समाज के भय से भयभीत नहीं प्रतीत होता—क्योंकि आज की प्रायः समग्र अनुभूतियाँ वैयक्तिक ही होती हैं । जिस पढ़े-लिखे और निम्न वर्ग के पात्रों का संयोजन नाटक में हुआ है वे समाज की गूँथला को केवल भूमिका की भाँति ही प्रहण किये हुए हैं—उनके व्यक्तित्व में उसकी छाया भी नहीं मिलती । फलतः हत्याएँ होने से बच जाती हैं—जैसे 'लाटरी' में—और पात्र ( Sentimental ) से बौद्धिक अविक्र हो गये हैं । प्रेम करते हैं—प्रेम में फँसते हैं—पर जीवन के ठोस संघर्ष के सामने आते ही उनका प्रेम मिमिट कर अन्तर में ही निहित हो रहता है—वे प्रेम के लिए अपने जीवन की बाजा नहीं लगाना चाहते । उसे दूसरे के प्रति एक सहानुभूति भी कहा जा सकता है और अपना त्याग भा—पर नैतिक जगत के सत्यों पर 'कारवाँ' के प्राणियों का आरथा नहीं । लेखक ने तभी प्रवेश में लिखा है—

“प्रायः समस्त नाटककार जो पेटाकोट की शरण लेते हैं दो पुरुषों को एक स्त्री के लिये आमने-सामने खड़ा कर संघर्ष उत्पन्न करते हैं । मैंने भी यही किया है । केवल बुलडाग कुत्ते के मुख से हड्डी निकाल कर अलग फेंक दा है ।” इस प्रयत्न का परिणाम यह हुआ है कि समाज पुरुष-पात्र एक खीज, एक चिट और एक आग में सुलगते दिखाई पड़ते हैं—परिस्थितियों से समझौता बर नदा पाते । फलतः अपने से समझौता करते हैं जैसे कछुआ करता है ।

लेखक ने समस्या सुलभाने का यत्न नहीं किया—क्योंकि वह मानता है कि “एक समस्या को सुलभाना कई समस्याओं का सृजन करना है ।”

“समस्या नाटक का केवल एक उद्देश्य है, किसी समस्या को एक दारयास्पद तुच्छता और असंभवता बना देना है ।” भुवनेश्वर जो इस दृष्टि से समस्या-नाटककार है ।

भुवनेश्वर जी के दो एकांकियों का उल्लेख और आवश्यक है—एक 'ऊसर' । कुछ समालोचकों का मत है कि 'ऊसर' इनका सर्वश्रेष्ठ एकांकी है । दूसरा 'स्ट्राइक' । 'ऊसर' के सम्बन्ध में प्रो० अमरनाथ गुप्त ने लिखा है—

“ऊसर इनकी सर्वोत्तम कृति है । इसमें इनका दृष्टिकोण मनोवैज्ञानिक है । आधुनिक मनोविज्ञान की विकसित फैलती हुई शाखाओं का यह साहित्यिक रूप है । लेखक पर पश्चिमीय Unconscious मनोवैज्ञानिक Freud फ्रायड के मग्नचेतन के सिद्धान्त का पूर्ण प्रभाव पड़ा है । माइको-एनालेसिस की सत्यता से कलाकार ने अपने कथानक की सृष्टि की है । लेखक का दृष्टिकोण Objective है । लेखक 'ऊसर' के खूबूर के रूप में ही आधुनिक भारतीय समाज की आलोचना एक Decorous age का चित्र हमारे सम्मुख उपस्थित करता है । 'ऊसर' एक पश्चिम के मनोवैज्ञानिक के शब्दों में व्यवहारिक का चित्रण है । व्यवहारिक मनोविज्ञान अथवा Empirical Psychology का अर्थ मनुष्य के गुप्त रहस्यों का उद्घाटन व्यवहार स्वातन्त्र्य द्वारा है । विषय पर कोई निर्धारित शब्द-सूची का व्यौरेवार उच्चारण किया जाता है और कोई सुनने वाला सुनकर सबसे प्रथम मस्तिष्क में आने वाले वाक्य और शब्द द्वारा उसका उत्तर देता है । यही ऊसर का कथानक है । हिन्दी नाट्य-साहित्य के लिये मनोवैज्ञानिक अनुसंधानों को साहित्यिक रूप में परिणत करने का यह प्रथम सराहनीय उदाहरण है । इसके अध्ययन के लिये मनोविज्ञान का प्रारंभिक ज्ञान अनिवार्य है । 'ऊसर' का वातावरण न तो काल्पनिक है, न धूमिल । समाज की नग्न यथार्थता इसमें है । इसकी भाषा सरल, कठोर मिश्रित गतिशाल है जिसका प्रभाव हृदय पर तुरन्त ही होता है ।”

'ऊसर' में किसी 'भारतीय समाज' के दर्शन नहीं होते ? एक उम्र वर्ग का चित्र हमें मिलता है जो पश्चात्य सभ्यता आक्रान्त हो गया है । समाज की आलोचना करना भी संभवतः लेखक को अभीष्ट नहीं—वह तो एक विशेष वर्ग—समाजहीन वर्ग के व्यवहारिक जीवन के दो तीन पदलुओं को भांकी कराना है । गृह स्वामी हैं—उन्होंने खूबूर रखा छोड़ा है—खूबूर अपना रूप बहुत कम प्रकट करता है, वह गृह की प्रवचना मय और विडम्बना

मय विगलता के आतंक में है—दुखी । उसे दो महिने यह इरादेकचुअल एक्मपेरीमेंट करते ही गये—और संभवतः एक पाई प्राप्त नहीं हुई । पर इस बात को वह कह नहीं पाता । उस धनिक वर्ग का यह शोषण करने का पहलू—नाथ ही वह पहलू जहाँ सब अपने अपने में मग्न हैं—इसे लडके ने कुत्ते के द्वारा प्रकट किया है—‘तुम्हें कोई नहीं पूछता, तुम यहाँ अकेले पडे हो—तथा गृहस्वामिनी द्वारा बेबी की खोज भी इसी ओर संकेत करती है । गृहस्वामी का ट्यूटर के समस्त अपनी ही बात कहे चले जाना भी इसी व्यक्तिगत अहभाव की पुष्टि करता है । वह अपना मत बलान् दूसरों पर, जो उनके प्रधान हैं विशेषतः उन पर लादना चाहता है—फिर भी इस उदारता के साथ कि यह उनकी मलाह है । उससे अतिक कुछ नहीं । गृहस्वामी जेमा चरित्र भुक्नेश्वर को विशेष प्रिय है, वारदा के बाद यही पात्र विशेष प्रबल होकर उनके बाद के दो एकांकियों में आया है । यह उन निष्क्रिय अहंवादियों में है जिसका स्वभाव है कि वे प्रत्येक विषय पर अपना कोई न कोई मत रखेंगे—जो उनकी आत्मा अथवा अन्तर-चरित्रधारा से मेल न खाता होगा । और इस सब आडम्बर के अन्दर जो गहरा खोखलापन है—जो ऊपर है वह बड़ी निर्ममता पूर्वक भाक उठता है । उस मनोविश्लेषण के भेदक खेल के द्वारा—जिसमें गृहस्वामी ने ‘मकान’ के उत्तर में ‘जिम्मेदारी’ ‘बिजली’ के लिए ‘दिमाग’ पेरम्बूलेटर के लिए ‘शादी’ और ‘सेक्स’ के लिए ‘सार्टिस’ लिखा है—और बससे भी गहरा उत्तर दिया है गृहस्वामिनी ने—

कमरा की प्रतिक्रिया ‘वायु रूम’

बिजली           ”           अन्धेरा

पेरम्बूलेटर   ”           बेबी

सेक्स           ”           शाहनजफ रोड

ये शब्द भीतर ही भीतर अपनी एक कुत्सित कहानी कहते हैं, और बेबी के उस दर्ग के आडम्बर को चारों ओर से घेर, बीभत्स और शमशान तुल्य उद्घाटित कर देते हैं ।

गुननेश्वर जी का एक और वीरुल प्रबुट होता है, उनके रंग संकेतों में भी वे प्रबुट निर्जीव निर्दोष नहीं । उनमें से जो ध्वनि निरुल ही है, वह पात्र और नियति ही समझने में सक्षम है—

“सहसा भीतर के दरवाजे, से एक आठ वरस का लडका त्यौहारों कपड़े पहने एक कुर्सी को ढकेलता आता है। वरामदे में कुत्ता और युवक दोनों चौंक पड़ते हैं, कुत्ता एक बार समझदारी से गुर्रा कर फिर सिर टिका देता है और युवक तनिक अपराधी-सा मोटर से नजर हटा लेता है।”

रंग-संकेतों में नाटककार की दृष्टि छोटी से छोटी बात और गति पर भी पड़ती है। वह केवल इन संकेतों के द्वारा स्टेज की अवस्था और उसकी सामग्री का ज्ञान नहीं कराना चाहता, वह विशेष ध्वनियों, प्रकाश-अन्वयकार, आगमन-प्रस्थान के प्रतीकात्मक प्रयोगों पर भी दृष्टि रखकर नाटकीय घटना और पात्रों के कर्तृत्व से अधिक इन विधानों से ( स्टेज इफेक्ट ) रंग-मंचीय प्रभाव पैदा करना जानता है। ‘रोमांच: रोमांच’ में जैसे अन्त में उसने संकेत लिखा है—“( स्त्री कुछ देर अप्रतिम खड़ी रहती है पश्चात् एक निश्वास लेकर द्वार के बाहर हृदयहीन अंधकार में कुछ खोजती है। कमरे में प्रगाढ़ कब्र की सी वीरता और निश्चलता है केवल एक प्रखर और उत्तेजित सत्य के समान स्टीव सन सन भायं भायं जल रह है )”

इस प्रकार के रंग-संकेतों का प्रयोग हिन्दी एकांकी-कारों में भुवनेश्वर के साथ बस गणेश प्रसाद द्विवेदी में ही हम पाते हैं। वाक्-वैदग्ध्य के द्वारा नाटक में नाटकीयता लाने, तीखी व्यंजना और रहस्यमय प्रभावोत्तेजक रंग-संकेतों में भुवनेश्वर अपने क्षेत्र में अकेले हैं।

## डाक्टर रामकुमार वर्मा

डा० वर्मा प्रयाग विश्वविद्यालय के प्रोफेसर हैं—उच्चकोटि के कवि हैं, और प्रमुख एकांकी नाटककार हैं। यही वह एकांकी नाटककार हैं जिन्होंने कोई बड़ा नाटक लिखने की कभी चेष्टा नहीं की। यही वह एकांकीकार हैं जिनका प्रायः प्रत्येक एकांकी खेला भी जा चुका है—अधिकांशत इनके नाटक खेलने के लिए ही लिखे गये हैं। ‘चारुमित्रा’ की भूमिका में श्री रामनाथ ‘सुमन’ ने लिखा है:—

“श्री रामकुमार वर्मा हिन्दी में एकांकी नाटक के जन्मदाताओं में हैं। उनका सबसे पहला एकांकी नाटक ‘वादल’ है, जो सन् १९३० में लिखा गया था। इसे एकांकी नाटक की अपेक्षा अभिनयात्मक गद्य काव्य कहना

अधिक उचित होगा। इसमें कथानक का प्रायः अभाव है, जो एकांकी नाटक की रीढ़ है। इसके बाद के उनके नाटकों में एकांकी नाटकों का प्रथम संग्रह 'पृथ्वीराज की आँखें' १९३६ में निकला। पाँच बरस बाद, १९४१ में, उनके पाँच एकाकी नाटकों का दूसरा संग्रह 'रेशमी टाई' प्रकाशित हुआ। इस संग्रह के नाटक प्रथम संग्रह की अपेक्षा बड़ा भाषा, बड़ा कथानक, और बड़ा रचना-कौशल, सभी दृष्टियों से प्रथम संग्रह के नाटकों की अपेक्षा बहुत उन्नत हैं। यह 'चारमित्रा' उनके एकाकी नाटकों का तीसरा संग्रह है। इसमें १९४१-४२ के बीच लिखे गये उनके चार एकाकी नाटक हैं।"

पृथ्वीराज की आँखों में ६ एकाकी हैं, 'रेशमी टाई' में ५ और चारमित्रा में ४—इस प्रकार अभी तक हमें बर्माजी के १५ एकांकी प्राप्त हैं।

पृथ्वीराज की आँखें—इस पुस्तक में 'चम्पक', 'ऐक्ट्रेस' 'नहीं का रहस्य', 'बादल की मृत्यु'; 'दस मिनट'. और 'पृथ्वीराज की आँखें' ये ६ एकाकी नाटक हैं।

'चम्पक' में कवि की कला बहुत निखरी हुई है। किशोर एक उपकारी व्यक्ति, कवि की महदयता से भरा हुआ, नहीं कवि ही, जिसका आदर्श है उपेक्षित और दुखियों की सहायता करना और सेवा करना, चम्पक कुत्ते को घायल देखकर घर लाता है, उसको सुधूपा कर उसे स्वस्थ कर देता है। कुत्ता बड़ा मन को लुभाने वाला है, पर अब किशोर उसे अपने पास नहीं रहने दे सकता। वह दुःख और मोह में जकड़ा हुआ भी उसे बेच देता है। फिर उससे द्वार पर आता है एक लंगड़ा भिखारी, इसी भिखारी ने उस कुत्ते को इसलिए चोट पहुँचायी थी कि इस कुत्ते का मालिक उसे बड़ी खातिर और लाइचाव से रखता था, और उसका पड़ोसी भिखारी भूखों मरता और माँगने पर भी उसे कुछ न मिलता। उसने जल कर कुत्ते को मारा और खुद लगवा हो गया। पर उसने गलती की थी। कुत्ते का तो कोई अपराध जा नहीं। वह इसी पश्चात्ताप में जलता है। किशोर के प्यारे चम्पक को इस भिखारी ने मारा पर क्या इससे भिखारी के प्रति अनुदार हो जाय वह ? नहीं पहले निरपराध की सेवा की थी अब अपराधी की सेवा करेगा। यही, इन्हीं पक्षियों से भिखारी अपराधी की सेवा का मूल्य प्रतीत

हुआ और वह चम्पक को खरीदने वाली महिला शकुन्तला देवी के यहाँ को प्रस्थान कर गया, इसलिए कि वह वहाँ नौकरी कर कुत्ते की सेवा कर अपना प्रायश्चित्त करेगा।

प्रायश्चित्त, अपराध, ममता और कर्तव्य की एक मर्जान रूप-रेखा चम्पक के द्वारा खड़ी होती है।

'ऐक्ट्रेस' में 'प्रभातकुमारी' अपने संकोच और लज्जा के कारण उच्छृङ्खल प्रकृति पति द्वारा उपेक्षित होने की वेदना से घर छोड़कर प्रतिक्रिया के परिणाम स्वरूप एक शिरोमणि अभिनेत्री हो जाती है। पर तब भी वह पति परायणा अपने भारतीय हृदय की पति-रमता को बनाये रहती है उम्मीदपन से उम्मीद का यौवन और भाँद झुक उठा है। उम्मीद पति पत्नी के विच्छेद से परिवर्तित हो जाता है, पर हृदय में उम्मीद अग निरन्तर रहती है। दूसरा विवाद हो जाता है। 'दाम्पत्य' का सम्पादन हो कर वह 'प्रभातकुमारी' का परिचय लेने उसके पास पहुँचता है। 'प्रभा' का बॉव कमलकुमारी की बातों से टूट जाता है, पर भविष्य रक्षा के लिए वह मंदार निर्भर में डूब कर प्राण त्याग देती है। इस नाटक में कवि ने 'प्रभातकुमारी' के अन्तर्भाव की बड़ी मनोरम मूर्ति उपस्थित की है। ऐसे ही, 'नदी का रहस्य' में प्रो० हरिनारायण का मानसिक चित्र, 'पृथ्वीराज की आँखें' में पृथ्वीराज चौहान का सुहृद चरित्र-मौन्दर्य, 'बादल की मृत्यु' में बादल का मनोवेग सुन्दरता पूर्वक अभिव्यक्त किए गये हैं। 'दस मिनट' नामक नाटक को छोड़ कर प्रायः सभी में अन्तः संघर्ष प्रधान है। सभी नाटकों में उदार, कोमल, त्यागशील भावनायें व्याप्त हैं। सभी नाटक पठनीय है और क्योंकि यह 'हिन्दी-साहित्य' में विलकुल ही एक नई दिशा की ओर प्रयास है, बहुत ही श्लाघनीय और आदरणीय है।

'हंस' के 'एकांकी' अङ्क में प्रोफेसर प्रकाशचन्द गुप्त ने अपने 'एकांकी नाटक' शीर्षक लेख में इस नाटक पर इन शब्दों में अपना मत प्रकट किया था:—

"हाल में श्रीयुत रामकुमार वर्मा के एकांकी नाटकों का संग्रह 'पृथ्वीराज की आँखें' नाम से प्रकाशित हुआ है। जितना रहस्यमय शीर्षक है, उतनी मूल रचना नहीं।" ...

“वर्माजी को ‘पथ-प्रदर्शक’ के रूप में हम नहीं देख सके” “एकांकी नाटक को अथवा हिन्दी-साहित्य को यहाँ कोई नया पथ नहीं सुझाया गया। मन्स भाषा और भावुकता जो इन नाटकों के प्रधान गुण हैं, वर्माजीकी निजी सम्पत्ति है। ‘टेकनीक’ आदि में कुछ वर्माजी ने नया अन्वेषण नहीं किया।”

उस मत से स्पष्टाकरणतः सहमत नहीं हुआ जा सकेगा। ‘पृथ्वीराज की आंग्रे’ जिस समय प्रकाशित हुआ, उस समय तक हिन्दी में इका-दुका ही एकांकी लेखक थे। इकाशचन्द्रजी ने उपर्युक्त लेख में या तो भुवनेश्वर के ‘कारवाँ’ का उल्लेख किया है, या सज्जाद जहीर की रचनाओं का, ‘जो कभी-कभी ‘हंन’ में प्रकाशित हुए।’ ऐसे समय में इस अज्ञ की पुष्टि में यदि कोई एक भी अच्छा नाटक दे तो वह ‘पथ-प्रदर्शक’ कहला सकता है। वर्माजी के इस संग्रह में भी कई सफल एकांकी हैं। ‘एकांकी’ इस समय हिन्दी में स्वयं ही साहित्य की नयी शाखा थी, अतः उसमें नयी टेकनीक से पूर्णतः युक्त एकांकी प्रस्तुत करना भी पथ-प्रदर्शक कहा जा सकता। ‘पराश नाटकों’ की टेकनीक की पूर्ण वल्पना इस संग्रह के एकांकियों में हो गयी है, यदि कोई भी व्यक्ति एकांकियों का पथ-प्रदर्शक माना जा सकता है तो उसमें वर्माजी का नाम भी लिया जायगा। ‘कारवाँ’ के लेखक भुवनेश्वर पर वर्नाईशा का बहुत प्रभाव पड़ा है। स्वयं नाटककार ने माना है कि उनका “शैतान” शा का ऋणी है। अतः ‘कारवाँ’ के लेखक को इतनी उदार सामग्री के साथ एकांकी के क्षेत्र में ‘पथ-प्रदर्शक’ मानना समुचित हो सकता है क्या? डा० वर्मा विचार और चरित्र की उद्भावना में मौलिक हैं, टेकनीक को भी उन्होंने सुस्थिर रूप दिया है, यह मानना होगा।

‘पृथ्वीराज की आंग्रे’ लेखक की इस दिशा में प्रथम कृतियाँ हैं—वे लेखक के लिए भी स्वयं ‘पथ-प्रदर्शक’ थीं और हिन्दी की आने वाली पीढ़ी के लिए भी। इस काव्य के एक ‘एकांकी’ ‘दस मिनट’ की आलोचना विस्तार से आगे दी गयी है उससे इस नाटककार की तत्कालीन कला-सिद्धि का अनुमान हो सकेगा।

रेशमीटार्ड—‘रेशमीटार्ड’ में पाँच एकांकी हैं। १—परीजा (मार्च १९४०)  
२—‘रेशमीटार्ड’ (जुलाई १९४०), ३—‘१८ जुलाई की शाम’ (जुलाई १९३७)  
४—‘तोले’ (मार्च १९३६), ५—‘रेशमीटार्ड’ (सित० १९३८)



'परीक्षा' में कथानक का केन्द्र है उम स्त्री के मन की परीक्षा जिसे स्वयं २० वर्ष का होते हुए भी और प्रेजुगट होते हुए भी ५० वर्ष के अपने प्रोफेसर से शादी की, स्वयं जान बूझकर। क्या बीस वर्ष की नवयौवना पचास वर्ष के अपने पति को यथार्थ प्रेम कर सकती है ? उसका वह प्रेम क्या होगा ? इस मनोस्थिति को स्पष्ट करने के लिए नाटककार ने एक वैज्ञानिक तत्वज्ञ की कल्पना की है। इस वैज्ञानिक ने एक रस ऐमा निर्माण किया है जिससे मनुष्य सदा युवक रह सकता है, और वृद्धा जवान बन सकता है। वह स्त्री रत्ना है, उसके पति प्रोफेसर केदार वैज्ञानिक डा० रुद्र के मित्र हैं। डा० रुद्र एक कौशल से रत्ना के मनोभावों की परीक्षा करके इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि प्रेम के लिए उम का अंतर यथार्थ अंतर नहीं रत्ना अपने पति को वास्तव में प्रेम करती है, उन पर दया नहीं करती। वह उनके दुःख में दुःखी और सुख में सुखी रहती है।

इस नाटक के ऊँचे धरातल के द्वारा एक स्त्री की मनोस्थिति का तो स्पष्टीकरण होता है। जो प्रकट करना लेखक को अभीष्ट है, वह उमने बहुत ही सफलता पूर्वक प्रकट किया है। धरातल ऊँचा क्यों है ? नाटककारने जिस मनोवैज्ञानिक स्थिति की परीक्षा करनी चाही है उमके लिए एक अत्यन्त विशद और गंभीर भूमिका डा० रुद्र और उसकी विज्ञानशाला और उसके अद्भुत प्रयोगों के रूप में प्रस्तुत की है—उस भूमिका में हमें भावी वैज्ञानिकों के लिए दिशा-ज्ञान दीखता है। साथ ही समस्त व्यापार अनुद्वेग पूर्ण मानसिक द्वन्द्व और संयत भाव-द्वन्द्व से अनुप्राणित है। इसमें स्वभावत ही नाटक में एक ऊँचाई आ जाती है। पर हम नहीं समझ पाते कि रत्ना का वैसा प्रेम हमारे किस काम का है। क्या २० वर्ष और ५० वर्ष की आयु के स्त्री पुरुष को परस्पर विवाह संबंध में बंधना चाहिए ? या वृद्ध-विवाह भी मनोवैज्ञानिक आधार पर उचित ठहर सकते हैं ? या वृद्धों को अपनी युवती पत्नियों पर केवल आयु के विशेष अंतर के कारण सदेह नहीं करना चाहिए—इन सब दृष्टियों में एक मध्ययुगीन भावना ही विद्यमान है। फलत इतने ऊँचे चिन्तन धरातल पर होते हुए भी नाटक में यथार्थ 'शिवत्व' नहीं प्रतीत होता है। कलाकार को जीवन की अस्वाभाविक स्थितियों में मिलने

वाले किंचित संतोष और समाधान को गौरव नहीं प्रदान करना चाहिए ।

नाटककार ने कौतूहल को जागृत किया है, उभारा है, उसे उत्कर्ष तक पहुँचाया है, जिससे नाटक में रस समृद्ध होता गया है—शिक्षिता नहीं आयी । पर नाटककार ने दर्शकों से पाठवों से छल किया है, और उगे दर्शकों की उपस्थिति का जान हो गया है जिससे नाटक में एक जोश पैदा हो गया है । डा० रुद्र और प्रो० केदार अपने कमरे में अकेले हैं—फिर भी डाक्टर उसे एक भीतरी कमरे में लेजा कर आगे के पडयंत्र की रूपरेखा बताते हैं—ऐसा क्यों ? केवल दर्शकों के आगे उदघाटित होने वाले रहस्य को छिपाने के लिए । यहाँ नाटककार अपने कोशल में झुलू चूक गया है । नाटक के मूल प्रश्न के लिए मनोवैज्ञानिक परीक्षा की नहीं मनोविश्लेषण की आवश्यकता था ।

‘रूप की बीमारी’ एक साधारण एकांकी है । रूप ‘मरीजे इश्क’ है एक ‘कुसुम’ नाम की लड़की का । उसने बीमारो का बहाना किया है । दो-दो डाक्टर तरह-तरह के इलाज कर रहे हैं—अंत में डाक्टर आपरेशन का निश्चय करते हैं तो रूप अपनी बीमारी का असली रहस्य खोल देता है—रूप डाक्टरों से अपने पिता के समक्ष यह प्रस्ताव उपस्थिति कराता है कि कुसुम को बुलाकर रूप वो गाना सुनवाया जाय, गाने से बीमारी अच्छी होगी—इस नाटक में डाक्टरों के ज्ञान पर व्यंग है, वे बिना रोग का ठीक निदान किये चिकित्सा करते हैं—निदान भी ठीक नहीं कर पाते । बहुत ऊँचा और गंभीर व्यंग है—वे लोग बहुत गंभीरतापूर्वक विचार करते हैं, पर अपने विज्ञान के लिए क्या करें ? डाक्टरों से अधिक उनकी चिकित्सा प्रणाली पर व्यंग है । रूपचन्द के पिता का चित्रण विशेष आकर्षक बन पड़ा है । रूपचन्द तो अधुनिक मजदूर हैं । रोमास के लिए सचेष्ट ।

‘१८ जुलाई की शाम’ भी खी मनोविज्ञान से सम्बन्धित है । ‘उपा’ पढ़ी लिखी अपनी उमंगों में है—अपने पति के महत्त्व और चरित्र की गरिमा से अनभिज्ञ—वह एक रंगीले व्यक्ति के चक्कर में फँसना चाहती है कि उसके सामने अपने पति का यथार्थ महत्त्व और चरित्र स्पष्ट हो उठता है, और वह एक दम पतिभक्ता हो जाती है । इसी परिवर्तन की कहानी है ।

‘एक तोले अफीम की कीमत’ एक ललित संयोग तक पहुँचाने वाला एकाकी है। मुरारी मोहन एक अफीम के ठेकेदार का लडका है। दूकान में अफीम खत्म हो चुकी है, केवल एक तोला अफीम मुगरी मोहन ने छिपा रक्की है वह उसे खाकर आज आत्म-हत्या करेगा। क्योंकि उसकी शादी एक गंवार लडकी से की जा रही है—वह अपने मिद्धान्तों की हत्या नहीं कर सकता, अतः अपनी हत्या करता है। तभी एक लडकी आती है विश्वमोहनी। वह अफीम मँगती है, वहाने से। मुरारी ताड़ जाता है—उसे एक गोली दे देता है, वह मर जाती है। वह भी आत्महत्या करना चाहती है—क्योंकि उसके पिता दहेज देगे तो दरिद्र हो जायेंगे। विश्वमोहनी गोली खा लेती है, अपना रहस्य प्रकट कर देती है—पर गोली का असर नहीं। वह अफीम कहाँ थी—हरि थी। तब दोनों संयोग से जैसे एक डुमरे को मिल गये हों—आत्महत्या को दोनों ही अब मुलतवी कर देते हैं।

पाँचवा है ‘रेशमीटाई’—नवीनचन्द्रराय एक इन्श्योरेन्स कम्पनी के एजेण्ट हैं और साम्यवादी विचारों के हैं। एक दूकान से एक टाई के दाम देकर दो टाईया ले आये हैं—आँखों में धूल भोंक कर। एक स्त्री खदर बेचने आती है, उसके गड्ढर में से एक थान चोरी कर निकाल लेते हैं, पर उसकी स्त्री ‘लीला’ बड़े कौशल से पति के सम्मान की रक्षा करते हुए उस थान के दाम चुकाती है। पति लीला को ऐसी पति-परायणता देख कर सुधर जाते हैं।

इन सभी एकाकियों में नाटककार ने (Humour) हास्य की एक सरल रेखा बनी रहने दी है। वह जैसे यह विश्वास बरता हो कि नाटक में सहज हास्य का होना अत्यन्त आवश्यक है।

कौतूहल के तत्व पर निर्भर करते हैं ये एकाकी। एक रहस्य को अन्तर में छिपाये हुए घटनायें आगे बढ़ती हैं। परीक्षा में परीक्षा के लिए पड्यंत्र की रूप-रेखा, ‘रूप की बीमारी’ में बीमारी का रहस्य ‘१८ जुलाई की शाम’ में पति के गौरव का उद्घाटन, ‘एक तोले अफीम’ में अफीम स्थान पर दर्द देना—ये सभी घटनायें कौतूहल समेटती हुई रहस्य में से

उद्घाटित होती हुई प्रकट होता है। इनके उद्घाटित हो जाने पर नाटक समाप्त हो जाता है।

नाटकों में बहुधा साम्य युगीन प्रवृत्ति को नयी रूप-रेखाओं में प्रकट किया गया है। साम्यवादी के प्रति लेखक के विशेष सद्भावनामय विचार नहीं तभी नवीन को 'रेशमी टाई' में साम्यवादी बताया गया है। उसे विना साम्यवादी बनाये भी नाटक ज्यों का त्यों उत्कर्ष पा सकता था।

ये नाटक समस्या उपस्थित नहीं करते, न हल ही देते हैं। एक अध्ययन जैसे है—किसी अनुभव को जैसे कथा रूप दे दिया गया हो। शिक्षा की ओर भी कोई विशेष प्रवृत्ति नहीं।

आन्तरिक संघर्ष सभी में विद्यमान है। सब से अधिक उग्र वह '१८ जुलाई की शाम' में उद्घासित होता है—पर यह संघर्ष अत्यन्त संयम से प्रस्तुत हुआ है, जिसने पात्रों के चित्रण में एक उद्दीपन तो हुआ है पर हलकापन नहीं आ पाया।

'चारुमित्रा' में चार एकांकी हैं—इसका पहला एकांकी 'चारुमित्रा' है। नाटक जहाँ खुलता है और समाप्त होता है वह कलिंग की युद्ध-भूमि में सम्राट अशोक के शिविर का अन्तरंग भाग है। आरम्भ में हमें एक चित्र बनाती हुई तिप्परक्षिता दृष्टिगत होती है। चारुमित्रा कलिंग बालिका है पर वचन में अशोक की दाम्नी है—स्वामिभक्त। तिप्परक्षिता कलाप्रिय, कोमल-हृदया पतिव्रता रानी है। वह चाहती है युद्ध बन्द हो जाय, पर पति को विवश कैसे बरे ? दुखी होकर वह चारुमित्रा का नृत्य देख कर मन बहलाना चाहती है। तभी अशोक आ जाता है—चारु के चरणों में नूपुर देख कर क्रोधित होकर उसे अंगारों पर नाचने का दण्ड-विधान करता है। तिप्परक्षिता अपना दोष बता कर चारु की रक्षा करती है। अशोक का चारु पर से विरवास उठ रहा है क्योंकि वह कलिंग-कन्या है। एक स्त्री अपने मृत पुत्र को लिए अशोक को कोसती आती है। उसके बच्चे को एक सिपाही ने मार लला है। अशोक उसका न्याय करने जाता है—तब उपगुप्त आते हैं और तिप्पा को रागित देते हैं। उनके जाने पर अशोक आते हैं। वह दुखी है क्योंकि उस रानी ने उसके न्याय पर भरोसा न कर उनके समक्ष अपनी

आत्महत्या करली। एक बच्चे का मूल्य माँ के लिए राज्य से भी अधिक। इस घटना ने अशोक को प्रभावित किया है। तभी चारु की मृत्यु का समाचार मिलता है। उपगुप्त के साथ चारु का मृत शरीर आता है। विदित होता है कि चारु ने उन कलिंगवासियों से लड़ कर अपने प्राण गँवाये हैं जो छिप कर अशोक के प्राण लेने आये थे। उस घटना से भी अशोक पर प्रभाव पड़ता है और वह उपगुप्त की उपस्थिति में आगे रक्त न वहने देने की घोषणा करता है।

इस कथानक का मुख्य सूत्र है चारुमित्रा की स्वामिभक्ति और बलिदान तथा अशोक की परिणति। इस प्रसिद्ध कथा को बड़े कलात्मक ढंग से लेखक ने उपस्थित किया है। तिष्यरक्षिता और चारुमित्रा का वार्तालाप काव्य की कोमल और उदार लहरियों से तरंगित हो रहा है। उन दोनों की भूमिका में अशोक की कठोरता का उग्र रूप अच्युत खिंचता है, पर उसमें तिष्यरक्षिता के प्रति जो सम्मान-भाव है और उसका उस रोद्र काण्ड के प्रति जो केवल वीर-भाव का दृष्टिकोण है, इसमें उसके वे भयानक कृत्य क्रूर नहीं बन पाते। केवल वह व्यग्रता सिद्ध होती है जो किसी ध्येय की तुलना के कारण हो सकती है। नाटक में आदि से अन्त तक एक सहज स्वाभाविकता है। उपगुप्त के गमनागमन को छोड़ कर प्रत्येक पात्र और घटना को समुचित व्यवस्था मिल जाती है। उसमें दो वार्ता विशेष खटकने वाला लगती हैं—एकांकी में जितने काल की घटना ली जाती है, वह उतने ही काल में यथार्थतः अभिनय में भी सिद्ध होनी चाहिए। अशोक का बाहर जाना निरीक्षण करना, १७ सैनिकों का क्रम से स्त्री के समक्ष आना अक्षरहर्वे की छुरी से घात कर लेना और अशोक का लौट आना उतनी देर में संभव नहीं प्रतीत होता जितनी देर में तिष्या उपगुप्त से बातें करती है। चारुमित्रा के बलिदान वाली घटना भी अतिक्रम समय चाहती है। नाटक से यह भी प्रकट है कि नाटककार पहले अशोक को जितना प्रबल बना सका है, उत्तराश को उतना नहीं। अशोक के उस महान परिवर्तन के लिए अशोक से बाहर हुआ तो बहुत कुछ है पर—ऐसे उपस्थित नहीं कर सका कि वह उतने प्रबल संकल्पशाली हृदयनाटक-को हिला सके, और अशोक के तत्कालीन अन्त संघर्ष का तो बहुत कम

चित्रण हुआ है—जैसे अशोक तैयार ही बैठा था कि वह कब अपनी घोषणा सुनाये। उपगुप्त ने जिस ढंग से चारुमित्रा की कहानी सुनाई है, वह भी कला के उत्कर्ष को ठीक उस स्थान पर शिथिल कर देती है जब उसे चरमता पर पहुँचना चाहिए। इसका आभास नाटककार को भी मिल गया है और तभी उपगुप्त के मुख में ये शब्द कहलाये हैं—

“महाराजा यदि चारुमित्रा के चरित्र-गान में कुछ विलम्ब लग जाय, तो आप वैर्य रखें।” उत्कर्षित भावों को और टालते ले जाना उनके सूत्र को और बढ़ा ले जाना गताब्द में कला का एक विशेष सौन्दर्य माना जाता था। डा० वर्मा के इस नाटक से यह स्थल इस ‘परिणाम-वंचना’ का भी उदाहरण नहीं यदि है तो बहुत ही अनुत्कृष्ट।

इस दृश्य संघटन में एक और भारी अवहेलना होने से दृश्य में स्वाभाविकता और विद्रुप्ता आ गई है, और उसकी लम्बी छाया नाटक के सभी प्रमुख पात्रों पर पड़ कर उनके समस्त रूप को मलिन कर देती है। ‘चारुमित्रा का शरीर तिष्ठरक्षिता और अशोक के समज आ जाता है, उपगुप्त तो साथ हैं हाँ वे सब यह भा जानते हैं कि वह अभी जीवत तो है, पर वह अचेतावस्था में है। यह सूचना उपगुप्त ने तिष्ठरक्षिता और अशोक को दी है पर उनमें से किसी में इतना कल्याण नहीं जाग्रत होना कि वे उसके उपचार का कोई प्रयत्न करावें। तिष्ठरक्षिता का चारुमित्रा के प्रति वह प्रेम यहाँ सदिग्ध हो उठता है, अशोक का सब उद्गार उपहासनीय हो जाता है, और उपगुप्त की महाभिक्षुता तथा भंतता विडवना बन जाती है। जैसे चारुमित्रा का चरित्र ही सब फुट था, उसका दुःख कुछ भी अर्थ नहीं रखता और किंचित् विचार से ऐसा लगन लगता है कि इन तीनों ने मिल कर अपनी उपेक्षा और क्रूर आचार से चारुमित्रा को मार डाला। जिमने सम्राट् के लिए अपना शरीर बलिदान दिया उसके शरीर की सुश्रूषा का कोई प्रबन्ध नहीं। विना किसी उपचार के हाँ जर चारुमित्रा दोश में आती है तो तिष्ठरक्षिता का यह कहना “शरीर मर, तू अन्ध हो जायगा” कितना भयानक व्यंग्य प्रतीत होता है। पलत नाटक ‘चरमोत्कर्ष’ के स्थल पर टिपणियाँ गयी हैं। ठीक-ठीक सब

‘रत्नगर्ग’ इस संग्रह का दूसरा एकांकी है। मार्च १९४२ का लिखा हुआ। यह एक अद्भुत एकांकी है, टेकनीक की दृष्टि से नहीं बरन विषय और उसके साधनों की दृष्टि से। नाटककार ने एक ऐसे वैज्ञानिक की कल्पना की है जिसने एक ऐसा यंत्र आविष्कृत कर लिया है जिसकी सहायता से मृतक आत्मायें शरीर धारण कर के आ जाती हैं। इस वैज्ञानिक का नाम डाक्टर शेखर है। उसकी प्रयोगशाला में वह यंत्र लगा हुआ है। इस यंत्र की सहायता से नाटककार ने छायादेवी और डा० शेखर के प्रेम को उदघाटित किया है, और उसकी कृपा के स्वरूप हमें यह विदित हुआ है कि डा० शेखर ने अपने मित्र की विधवा पत्नी और उसकी पुत्री मंजुल का भार अपने सिर उठाया है। और यह सोचकर कि स्वयं विवाह करने पर अपने मित्र की विधवा पत्नी की सेवा नहीं कर सकूंगा—उसने अपनी प्रेमिका छायादेवी की उपेक्षा करदी, जिसके फलस्वरूप वह मर गयी। मंजुल की भूल से यंत्र खुल जाता है, और छायादेवी की प्रेतात्मा साकार रूप धारण कर मंजुल से बात करने आ जाती है और मंजुल को चार महिने बाद माथ लेजने का निमंत्रण देती है, जिसका अर्थ है—चार महिने बाद मंजुल की मृत्यु। डाक्टर इसे नहीं सह सकता वह कहता है “मुझे अपने मित्र की पुत्री मंजुल के सुख के लिए मुझे ईश्वर की पूजा भी ठुकरानी पड़े तो देवा, मैं उसके लिए तैयार हूँ।” डा० शेखर फिर छायादेवी को बुलाते हैं—बहुत उपालम्भ और दुःख के बाद छायादेवी मंजुल का जीवन पूर्ण रहने देने के लिए इस शर्त पर तय्यार होती है कि डाक्टर वह यंत्र तोड़ दें। क्योंकि वह यह नहीं चाहती कि डाक्टर, “आत्माओं के संसार में भी तूफान उठाये, मृत्यु के परदे को फाड़ कर अपने कदम बढाये” मंजुल डाक्टर की इतनी प्रिय है कि वह अपनी उस महान साधना की सिद्धि को, उस यंत्र को, मंजुल के जीवन के लिए तोड़ डालता है। आत्मा अपने वचनों का पालन करती है। मंजुल प्रेतात्मा संबंधी सब बातें भूल जाती है। अब वे स्वस्थ हैं।

इस नाटक में नाटककार का कौशल अत्यन्त प्रखर होकर चमका है। ने आदि से अन्त तक अद्भुत की भूमिका में उपस्थित रखा है।

पर प्रेम-कृपा और रौद्र तथा वीर के तीव्र भावों का नृत्य कराया है। आचार और चरित्र का एक अभूतपूर्व दृष्टान्त प्रस्तुत किया है। डॉ० शेखर का पन्त-संघर्ष अत्यन्त प्रबलता पूर्वक प्रकट होता है—उसका अपने प्रेम और सुख का त्याग और मित्र के परिवार की सेवा। यद्यपि मित्र के कुटुम्ब के लिए इतना त्याग भी अद्भुत है, राम के दशरथ के बचनों की रक्षा के आदर्श से भी बढ़कर आदर्शमय है। और मंजुल के लिए अपने जीवन की समस्त साधना को चूर चूर कर डालना भी एक आश्चर्यमय आदर्शः पर नाटक के नाटकरव को इनसे कोई व्याघात नहीं पहुँचता। इसका तात्पर्य यह है कि कथा-वस्तु मध्ययुगीन है—रूप रेखा में नहीं मूलतत्त्वों में, जिन्होंने आचार पर वह खड़ी हुई है। छायादेवी का प्रेम और डाक्टर शेखर के मेना-भाव का यथार्थ रहस्य साधारणतः समझ में नहीं आ सकता। यदि कोई यह प्रश्न कर बैठे कि क्यों शेखर ने अपने प्रेम और अपनी साधना से भी अधिक महत्व मित्र की पत्नी और पुत्री को दिया, तो स्पष्ट नहीं मिलेगा, पर संभवतः शेखर के चरित्र के इसी रहस्य की अनुभूति को स्पष्ट करने के लिए नाटक की रूढ़ि हुई है। डॉ० शेखर भी अपने उत्सर्ग को महत्व पूर्ण समझते हैं, वे छायादेवी से कहते हैं—“मैंने तुम से विवाह नहीं किया छाया, केवल एक पवित्र उद्देश्य के लिए। अपने जीवन की समस्त सेवाओं को एक पवित्र स्मृति में उत्सर्ग करने के लिए। ...

“मे डर रहा था कि कहीं तुम्हारी और देख कर मैं अपने नेत्र-द्रव से टिग न जाऊँ, मैं अपने मित्र की पत्नी की ओर न उदासीन न हो जाऊँ। ...

“मैं भ्रममाता देवी कि तुम्हें मेरे सेना-द्रव ने संतोष होगा, आजन्म अविवाहित शेखर के प्रति तुम कृपा और सुख प्रगट करोगी। लेकिन मेरे आत्म बलिदान का कोई मूल्य नहीं रहा।”

एन शब्दों में जैसे लक्ष्मण की आत्मा बोल रही है। और छायादेवी उपेक्षिता उर्मिला जो अपने प्रेम का प्रतिदान चाहती है। यह आशांका नहीं की जा सकती कि शेखर और मित्र का पत्नी में कोई अनुचिन्तित संघर्ष है। पर ऐसा उत्सर्ग क्यों संभव हुआ? प्रणय की उदायता से संभवतः डॉ० शेखर किसी ऐसे साधे का मनुष्य बताया जा सके जो पत्र बनना भी



स्वीकार कर सकता है, आर पिता बनना भी—पर पति बनना नहीं इसके संकेतों का रचना में अभाव है, इसीलिए एक रहस्यमयता है

वैज्ञानिक यंत्र के सहारे छायादेवी का अवतरण 'राजा भोज के नपे की कहानी के देवदूत ( सत्य ) के उतरने के समान है । वह देवदूत ( सत्य राजा भोज के अन्तर का उसके कार्यों का यथार्थ रहस्य उदघटित कर था—उसका धरातल नैतिक था । छायादेवी डा० शेखर के कृत्या का मूल्यांकन करती है—इनका धरातल प्रेम है ।

मूलतः नाटक में समस्या यही है कि क्या पुरुष को अपने प्रेम में अन्वलेहना करके दूसरों की पवित्र सेवा करने का अधिकार है । विशेषतः वह प्रेम जिसका सम्बन्ध दूसरे से हो चुका हो, दूसरे का हो चुका हो क्या लक्ष्मण को राम-साता के लिए उर्मिजा का वैशा उत्सर्ग उचित था छायादेवी उनके आंतरिक रहस्य का उदघाटन करते हुए कहती हैं :

“पहले सेवा के व्रत में क्यों आत्मप्रशंसा के भूखे नहीं थे ? जो की तरह क्या तुम मेरी ओर से भाग नहीं गए ? यदि मुझ से विवाह नहीं कर सकते थे तो एक वीर की तरह दिये हुए वचन के लिए पश्चात्ताप करते ।”

“तो तुम कायर भी थे ।”

“छी के सच्चे प्रेम की सीमा नहीं जानते और मृत्यु का रहस्य सोजने में व्यस्त हो ।”

'मंजुल' के लिए जीवन की ममत्त सानना के इतने उपयोगी फल को नष्ट कर देना क्या है ? डाक्टर को महानता अथवा दुर्बलता ! यही वह विडम्बना है—शेखर छाया के प्रेम का तो तिरस्कार कर मछा एन उपचार के लिए, पर मंजुल के प्रति अपने प्रेम का तिरस्कार विश्व-मल्याण के लिए नहीं कर सका ? यहाँ पर शेखर का सारा 'उत्सर्ग' व्यंग्य बन जाता है, और प्रश्नवाचक का भाँति रूढ़ा हो जाता है ।

इस नाटक का गहरा व्यंग्य वैज्ञानिकों के उस समुदाय पर भी हो सकता है जो आत्माओं को बुलाने और मृत्यु के बाद उनके रहस्य को वैज्ञ-

नेक साधकों से जानने में संलग्न हैं। बुद्धिवादी और बुद्धिजीवी के ऊपर हृदय की विजय की कहना इसमें है। प्रेमलोक में हृदय की विविध अनुभूतियों का चित्रण तो है ही—यहाँ की उदार और अनुदार भाव-सृष्टि का शोध लेखक ने किया है।

नाटक में शनैः शनैः गति आयी है, और वह क्रमशः उग्र होती जाती है, और ठीक विन्दु पर चरमता ग्रहण कर लेती है।

'रजनी की रात' में भी समस्या स्त्री-पुरुष संबंधी है। रजनी एक स्वतंत्रता प्रिय गंभीर प्रवृत्ति की कुमारी युवती है। वह अपने पिता से भी मुक्ति चाहती है और अकेली काश्मीर में रहता है। उसके विपरीत भाव और स्वभाव-माली है कनक। स्त्री की स्वतंत्रता और एकांत-निवास की पोषक और निपादक रजनी की कनक के भाई से भेंट होती है। वह भी स्वतंत्र उन्मुक्त रूप है, पर रजनी से समाज के संवेग में सहमत नहीं। रजनी समाज को त्याग देने के पक्ष में है, आनंद उसका सामना करने और उसे शासन में आने के पक्ष में है। वह रजनी से भी कहता है कि स्त्री को इस प्रकार धात ठाक नहीं। उमी रात को एक बुढ़े की शशि को ढाकू भगा ले जाते हैं। 'आनंद' उसे बचाता है। इस घटना से और सब से अधिक आनंद के नर्जा श्रावर्षण से प्रभावित और प्रेरित होकर रजनी भी कनक और आनंद के साथ घर लौटने को प्रस्तुत हो जाती है। स्वतंत्रताप्रिय और स्नेहप्रिय रजनी को रातों पर आना पड़ा है। समाज और उसके प्रति स्त्री के कर्तव्य पर इसमें गंभीर विचार हैं। रजनी से लेखक ने स्त्रीत्व की हार स्वीकार कराता है और रजनी अन्दर और बाहर दोनों ओर से पुरुष से हार गयी है। अन्तर में आनन्द से अभिभूत होकर उन्हीं में मग्न होकर—बाहर, शक्ति के आक्रामों द्वारा हरे जाने की घटना से सिद्ध कर जब वह 'आनंद' के इस वचन को स्वीकार कर लेता है कि "ठहरिए रजनीदेवी, आप लोगों को इस जंगल सिपाहियों की जहरत है। जहरत है न?"

अप्रकार इस संग्रह का चौथा नाटक है। यह मार्च १९४२ का है। यह नाटक रजनी से प्रेरित किया है—सृष्टि के रचयिता के कक्ष में। श्री

रामनाथ सुमन ने चारुमित्रा का भूमिका में लिखा है: " 'उत्सर्ग' और 'अन्धकार' हिन्दी नाटक में नये प्रयोग हैं और रामकृष्णजी की मौलिक प्रतिमा इस क्षेत्र में पथ-प्रदर्शन का जो साहस किया है, उसका अभिनन्दन कर रहे हैं।" यह संभवतः इसीलिए लिखा गया है कि अन्न तक के किमी एकाकीकार स्वर्ग के दर्शन नहीं किए। भारतेन्दु युग में 'स्वर्ग में सवजैकट कपेटों' का हास्यमय अभिनय पढ़ने को मिला था, जिनमें यथार्थतः किमी गम्भीर समस्या को उठाया गया हो वैसा नाटक या एकाकी स्वर्ग-कल्पना के आकार पर नहीं था—स्वर्ग में प्रजापति के कक्ष में विशावर को प्रजापति मागकर 'अन्धकार' रहस्य स्पष्ट करते हैं—वह गुप्त बात है प्रजापति और उनके आठ भाइयों के अतिरिक्त दूसरा नहीं जानना। विशावर को भी उमे गुप्त स्वर्ग का आदेश कर उसे प्रकट करते हैं :

'सुनो। मेरे पिता विश्वगुरु ब्रह्मा हैं। हम नव पुत्रों के अतिरिक्त उनके एक कन्या भी हुई। अत्यन्त सुन्दरी कन्या! उसका नाम जानते? स \* र स्व \* \* \* \* \*। मेरी बहिन सरस्वती के शरीर से रूप चन्द्रकला की भाँति आकाश के रोम-रोम में स्वर्ग की सृष्टि करता था। महात्मा ब्रह्मा मरम्पन के पिता होकर भी \* \* \* \* \* उधे काम भाव से चाहने लगे। \* \* \* \* \*

"पिता को इस अर्थम-पथ पर जाते देखकर हम लोगों ने प्रार्थना की—'विश्वगुरु, यह कलंक-पथ है, उस पर अपने पवित्र हृदय को गतिशील कर आप भविष्य की सृष्टि को दूषित न कीजिए। \* \* \* \* \* पिताजी लज्जित हुए और उन्होंने उस कामुक शरीर का परित्याग किया। वही परित्याग किया हुआ कल्प शरीर अन्धकार है विद्यावर, वही कलंक शरीर अन्धकार है।"

प्रजापति पिता के इस कलंक को मिटाना चाहते हैं। पहले तो विचारते हैं एक ऐसी सृष्टि करना जो हिरण्यमय अण्ड हो और मार्तण्ड उसमें स्थिर रहे, जिसे अन्धकार होगा ही नहीं—पर विचार कर के दुराचरण को रोकने के लिए बुद्धि का केन्द्र बनाना चाहते हैं। उससे अन्धकार का नाश होगा। ये छौ-पुरुष के रूप में बनेंगे और इसने लिए वह विश्वगुरु ब्रह्मा से उनका पुण्य शरीर माग लायेंगे जिससे आधे से पुण्य

विद्याधर ने स्त्री बनायेंगे। विश्वगुरु प्रजापति ने सहमत नहीं क्योंकि, उनका मत, ऐसा है।

वेद "एक कलंक को छिपाने के लिए जो कार्य भी किया जायगा वह भी सफल होगा।"

तब प्रजापति जो प्रतीत होता है कि उनके पवित्र कक्ष में विद्याधर और मेनका ने प्रेमान्तर किया है। विद्याधर प्रेम न करने की प्रतिज्ञा से च्युत हो गया, मेनका विजयी हुई। इस आचार का दंड देने के लिए प्रजापति विद्याधर को स्त्री के रूप में और मेनका को पुरुष के रूप में पृथ्वी पर भेजते हैं—इन्होंने कहते हैं—"मैं समस्त पापाचार का अंत देखना चाहता हूँ। मैं चाहता हूँ कि रत्नो होकर भा देवी बनो। पतिव्रता होना सीखो।" वहाँ अंधकार का नाश करना "अपने मस्तिष्क की शक्ति से।" वे जाते हैं। माया समझती है कि 'अंधकार' आवश्यक है। कश्यप आते हैं। वे भी अंधकार का समर्थन करते हैं। प्रजापति मरीचि का तेज कम होने लगता है, उनके प्रजापतित्व का काल समाप्त होना आगया है। तभी मेनका और विद्याधर पृथ्वी पर तीस वर्ष बिताकर प्रजापति के पास पहुँचते हैं, और आकर प्रजापति की भर्त्सना करते हैं कि तुम्हारा वर्म जावन का विष है।

"वर्षीय जम जावन का सब से बड़ा अंधकार है। प्रेम हो नहीं सकता यदि वासना न हो। तुम पतिव्रता के मन और शरीर दोनों को बाधना चाहते हो? अंधकार फैलाऊंगा?"

प्रजापति अनुभव करते हैं कि उन्होंने पुरुष और स्त्री के निर्माण की वक्रवर्तना व्यर्थ की। और वे अंधकार में विलीन हो जाते हैं।

यह कथा है जो उसकी मूल तालियाँ हैं—पात्रों में दो अश्विनी-कुमार अपना प्रेम कथा लेकर आते हैं और वे भी हताश चले जाते हैं।

यों तो जैन-वद न नाटकीय बंधान में कितने ही वैविध्य देकर कई बातें धर-उधर की हैं, पर आदि से अंत तक एक ही बात उसने प्रकट करनी चाही है, वह है। प्रेम आवश्यक है, वह बिना वासना के नहीं हो सकता—उसे अनुप्राणित करने का परिणाम कभी शुभ नहीं। यह अंधकार रहेगा।

ही—प्रजापति का उद्योग है कि प्रेम वासना मय न हो, स्त्री पतिव्रता बनें पहले तो प्रजापति के कक्ष में ही मेनका और विद्याधर प्रेम करने ला जाते हैं, फिर अश्विनीकुमार स्वयं प्रजापति को एक प्रेम व्यापार की चौक भुजा बनाने का निर्मात्रण देने आते हैं—अन्त में प्रजापति के मान्य निर्माता की मौलिक असफलता दिखाने के लिए मर्त्यलोक से लौटे, प्रेम के धर्म-अनुशासित रूप से चिढ़े हुए मेनका और विद्याधर आते हैं—अन्त में गारुड प्रजापति उन्हें भी परस्पर प्रेम करने की छुट्टी दे जाते हैं ।

इसी से यह भी प्रकट होता है कि 'धर्म' जीवन के लिये विष है, धर्म मनुष्य का जीवन अन्वकार से भर उठता है । धर्म और प्रेम में विरोध है

इन एकांकी के विषय की दृष्टि से इमकी विवेचना में केवल यही कहा जा सकता है कि साध्य की सिद्धि के लिए इतना दिव्य और अद्भुत कथानक खड़ा करना श्लाघ्य नहीं कहा जा सकेगा । वर्तमान काल में अनेक कारणों से भी धर्म की भर्त्सना हो रही है, सैवम के ख्रा-पुरुष के, मंत्र्य क चर्चा भी नये नये रूप में नयी दृष्टि से हो रहा है—प्रेम और वासना का अदृष्ट संबंध सिद्ध करके और धर्म को जीवन का विष बनाकर और उपर प्रतिपादन प्रजापति के उद्योग को दुखान्त अपकनता से करा के नाटककार मानव और समाज को क्या देना देना चाहता है ? कथानक को महानता और विषय की साधारणता के कारण संपूर्ण नाटक एक अनोखी सी वस्तु प्रतीत होने लगता है—

पर यदि विषय को महान मान लिया जाय । जीवन के 'अन्वकार' का प्रश्न जीवन के मूल से संबद्ध है । वासना और प्रेम का संघर्ष सतत है—प्रेम में दिव्यता है, प्रकाश है, वासना उसका अन्वकार है—अन्वकार का अपनी उपयोगिता है, वह स्वयं मनुष्य के लिये अनिवार्य है, उसका दमन उसे दूर करने का प्रयत्न ही अवाच्छनीय है । जीवन के इस अन्यतम सत्य को उद्घाटित करने वाला यह विषय महान है तो नाटक का कथानक उसको और भी महान कर देता है । एक आश्चर्य का, अद्भुत का भाव नाटक की भूमिका में निरंतर है और उसके अवाक् उत्फुल्ल पट पर प्रेम की

रंगोनी और उसके अनुशासन का अवसाद, बुद्धि और मस्तिष्क की पराजय की विन्नता, ये सब चित्र विचित्र दिव्य पात्रों की अभिनय भंगिमा में अत्यधिक खिल उठे हैं। नाटककार ने उस समस्त गंभीर गतिमय वातावरण में संवादी स्वर की भाँति अश्विनीकुमारों की वार्ता गूँथ दी है, जिसमें विषम की गंभीरता विचलित नहीं होती, स्मित हास्य से होठ अवश्य फड़क उठते हैं और कहना पड़ता है कि देवसृष्टि में बुद्धू अश्विनीकुमारों को देखकर यदि प्रजापति भी मजाक करने के लिये उत्सुक हो जाते हैं तो कोई आश्चर्य नहीं।

‘उत्तर्ग’ और ‘अंकार’ की प्रमुख विशेषता यह है कि इनमें नाटककार ने भू-लोक—पृथ्वी का प्रेतलोक अथवा स्वर्ग—ब्रह्मलोक से संबंध स्थापित किया है। उत्तर्ग में उसने आधुनिक युग के विज्ञान की चरमोन्नति की कल्पना करती ‘अन्वयता’ में उसने पुराण प्राप्त कथा को ही साधन बनाया है। लक्ष्मण की विभिन्न उक्तियों में काव्यमयता यहाँ भाँ दिखमान है।

### नेठ गोविन्ददास

नेठ गोविन्ददास न प्रायः जितने पृष्ठ नाटकों के लिखे हैं, उतने ही एकाकियों के। उनके एकाकियों के निम्नलिखित संक्षेप प्रकाशित हो चुके हैं—

१—सप्त रश्मि । २—एक दशा । ३—पंचभूत ।

इस प्रकार २३ एकाकी तो इन संग्रहों में हैं। एक ‘एकाकी अलग रपद्धी’ नाम से प्रकाशित है। रपद्धी ही नेठ जी का सब से प्रथम एकाका है।

‘रपद्धी’ के संघर्ष में नाटककार ने लिखा है “यह नाटक मेरी ताँसरी जेल यात्रा के समय नाएपुर जेल में एक ही दिन में लिखा गया था। ‘सर-रपद्धी’ के जनवरी सन् ३६ के अंक में यह प्रकाशित हुआ है। और पुस्तककार पर सं० १९६२ में प्रकाशित हुआ। ‘सप्त रश्मि’ सन् १९४० में छड़ा। ‘पंचभूत’ और ‘एकादशा’ सं० १९६६ में।

रपद्धी—यह ‘एकाकी सामाजिक नाटक’ है। मूलतः इसका संबंध स्त्री-एक ही रपद्धी में है, इन्से प्रस्तुत करने के लिए नाटककार ने यूनियन क्लब

के सदस्य मिस्टर शर्मा और सदस्या मिस कृष्णकुमारी में किसी चुनाव के लिए प्रतिद्वन्द्विता की घटना ली है। स्थान यूनियन क्लब का शॉल है। विविध सदस्य आते हैं, उनकी चर्चा का मुख्य विषय वही संघर्ष है—जसमें भी विशेष आपत्तिजनक बात यह प्रतीत होती है कि मिस कृष्णकुमारी के विरुद्ध कोई विज्ञापन बँटा गया है, जिसमें मिस कृष्णकुमारी के चरित्र पर गण्डे आक्षेप हैं। इसी विषय पर विचार करने के लिए आज यूनियन की बैठक भी है। पुरुषों को इस बात का खेद है कि पुरुषों की ओर से परित्राण-शूरता के विरुद्ध यह काम हुआ है। शर्माजी के विरुद्ध भी पत्रा बाँटा गया, पर उससे क्या ? पुरुषों की ओर से पत्रियों की रक्षा होनी चाहिए। सभा आरम्भ होने पर मिस विजया की ओर से शर्माजी पर निन्दा और भर्त्सना का प्रस्ताव उपस्थित किया जाता है। अधिवाश सभ्य प्रस्ताव से सहमत प्रतीत होते हैं। मिस्टर शर्मा सफाई में पर्चे के सम्बन्ध में अपनी निर्दोषता स्वीकार करते हुए भी यह तर्क उपस्थित करते हैं कि यदि छा पुरुष की बराबरी का दावा कर उससे संघर्ष और स्पर्धा के लिए उतरी है तो उसे फिर पुरुष की परित्राण-शूरता पर निर्भर नहीं रहना होगा। संघर्ष तो संघर्ष है। इस मत को कृष्णकुमारी भी स्वीकार करती है और वे विजया से प्रस्ताव वापिस ले लेने की प्रार्थना करती हैं। नाटक समाप्त हो जाता है।

सभा से पूर्व का वातावरण बहुत कुछ कतब जैसा ही होता है—जितने सदस्य क्लब में आये हैं उनमें से मिस्टर शर्मा प्रत्येक विषय को बहुत लाइटली, हलकेपन से, लेते हैं—ऐसा बहुतों का आक्षेप है और वे स्वयं स्वीकार करते हैं। पर सब से गहरी बात भी बदा कहते हैं—वह गान्धारण समुदाय से भिन्न प्रचार से मोचते हैं—और उनका मत है कि “अपवाद समाज का जीवन है”, दूसरों के अपवादों से हमारे हृदय को आनन्द होता है। अपवाद एक दूसरे की फिसलन को ढाक कर हर एक को सच देता है। अपवाद के बिना मनुष्य-समाज के वार्तालाप में कोई आनन्द रहेगा ही नहीं।”

स्पर्धा में स्पष्ट ही दो वातावरण मिलते हैं—एक सभा के पूर्व का दूसरा सभा-सम्बन्धी। सभा से पूर्व का क्लब-जीवन नाटककार के नाटक को मजबूत

बनाने, और उसमें केवल वाट-विवाद सभा का रूप न आ जाय इससे बचाने तथा आने वाले यथार्थ कारुड की सूचना देने के लिए चुना है—अतः वह संस्कृत नाट्य-शास्त्र के विष्कम्भक की भांति है। वही यूनियन क्लब थोड़े परिवर्तन में सभा का रूप धारण कर लेता है। इस दृष्टि से इस एकाकी में दो दृश्य हैं। दोनों को एक स्थल पर एक क्रम में नाटककार ने उपस्थित कर दिया है। फलतः अन्तिम भाग निर्जाव प्रतीत होने लगता है, और चरम-बिन्दु नाटक में नहीं आ पाता। नाटककार ने चेष्टा की है कि वाक्-विदग्धता आये, पर बुद्धि और तर्क के घेरे में नाटकत्व और वाक्-वैदग्ध्य पिए गये हैं। घटनावली रहित एकाकी नाट्यों में इस बात पर ध्यान रखने की बड़ी आवश्यकता है कि एक तो उसमें जड़ता न आ जाय, दूसरे उसमें कथोपकथन किसी वाट-विवाद भवन का दृश्य न धारण करले।

समग्ररूप में सान एकाकी है—धोलेबाज, कंगाल नहीं, वह मरा क्यों ?  
श्रविकार लिप्या ईद और टोली, मानस-मन, मैत्री।

दोस्तेबाज व्यवसायी जगत में नैतिक-पतन का चित्र उपस्थित करता है, और एक प्राक्तन कदावन को चरिणार्थ करता है—“बनी के सभी विगडी का बोरे नहीं।” सेठ दानमत के सुनीम ने अपना नकद ‘दुकक’ लेकर—हजारों रुपये गाठ में बांध कर ऊने के दूने दानों की अदायगी में कई व्यक्तियों का फोर्टजेटेड चक गिलाये है—क्रिष्ण को खान के दाम, निमी को मकान के दाम, सेठ दानमत ने अपने दो महभाठी मित्रों को भी ऐसे चक दिए हैं। आशा है अत्र ही रूपया आ जायगा। पर अक्रममात भाव गिर जाता है, सेठ का दिवाला निकल जाता है—तब सुनीम रुरचन्द उपरोक्त सब ‘आशा-भियों’ द्वारा दानमत पर दोस्तेबाज होने का अभियोग चला देता है—रूपचन्द ख पी ट, दानमत उदार। रूपचन्द के व्यवहार से प्रकट होना है कि वह अपने स्वामी से धोखा देकर अपने घर को भरने में प्रयत्नशील है—सेठ दानमत का दिचार है

‘मैं स्वयं के लिए नहीं कामना चाहता। मैं चाहता हूँ कि इस कामाई से देश का सेवा करूं। आपस वालों की, गर्रावों की भलाई कहं ..... रूपचन्द।’



मैं साध्य को प्रधान चीज मानता हूँ साधन को गौण । मेरा साधन देश-मेवा और गरीबाँ का उपकार है ।” इस पर जब रूपचन्द अभियोग चनाता है उस आशा में कि “वह ( मेठ दानमल ) फौजदारी में कभी जेल जाना मजूर न करेगा और इन सब चैकप का पेमेण्ट अपने मुल्क से रुपया मंगाकर करेगा । तब रूपचन्द के साथ उसके वे सहपाठी मित्र भी हैं, और वे यह कहते सुने जाते हैं : “मैंने कानपुर में अपना मकान रख कर उसे पैंतालीस हजार रुपय भुगतान के लिए दिया था ।” दानमल का दिया हुआ उधार उसके स्वयं के लिए भर्त्सना बन कर खड़ा हुआ है । और वही चोट विष्वापवान और मैत्री के नैतिक पतन का चोट उसे ग्रस लेनी है । कोर्ट ने हार्टफेल हो जाने पर जब दो वृद्ध टिप्पणी करने होते हैं कि ‘रुपये की चोट ऐसी ही होती है ।’ तो एक युवक का घृणा पूर्ण उद्गार ‘वेवकूफ’ चोट के अर्थ में स्पष्ट कर देता है । दानमल में जहाँ उदारता है, वहाँ भावों का संतान भी अन्त में दिवाली पड़ता है—वह कहीं भी उन व्यक्तियों को दोष नहीं बनाता जिन्होंने उस पर झूठा दोषारोपण किया है । वह उनको वास्वेव नही बताता जो यथार्थ में हैं पर धनज्ञोक्तता के कारण उसे योग्यवचन बना रहे हैं—वह उनके अभियोग को स्वीकार करता है—पर अपना यथार्थ दोष वह वह मानता है कि उसने साध्य में साधन को कम महत्त्व दिया है “....” पर शायद साध्य में साधन को कम महत्त्व नही है । और सफलता ? सफलता को तो सब से अधिक ।” और अन्त में मजिस्ट्रेट से वह इन शब्दों में प्रार्थना करता है :—

‘ दीजिए, मजिस्ट्रेट साहब, मुझे ऐसी सख्त ... ऐसी सख्त ... नजा दीजिए कि चाहे सारा समाज, धर्माचार्य, समाज सेवक, और दरिद्र नारायण के झूठे लक्ष्मीनारायण के सचचे पूजक ये राजनीतिर नेता रुपये का पूजन करें, श्रीमानों का चरण-चुम्बन करे, पर मेरे मन में, मेरे छोटे से हृदय में, इसकी प्राप्ति की अभिलाषा के अवशेष का अवशेष भी शेष न रहे । ...”

इस एकांकी में शान्त व्यक्त्याधिक आरम्भ होता है, फिर उद्वेग आती है, रति को गहरायी बढ़ जानी है, फिर शान्त प्रवाह चलाता हुआ दानमल

के आवेश में उग्र तथा याचना में पराकाष्ठा पर पहुँच कर मृत्यु में पर्यवसित हो जाता है। यह एकांकी तीन दृश्यों में है। दूसरे दृश्य में 'पाट' का दृश्य दिया गया है, वहाँ गिरती हुई दशा में कैसा दृश्य होता है इसके द्वारा सजीव हो उठता है, पर एकांकी के मूल कथा-स्रोत में इसका उपयोग दानमल को फाटके में घोर घाटे का धक्का लगा, यह सूचना देने के लिए ही है। यह सूचना प्रथम अङ्क के अन्त होने होते रूपचन्द्र की विचित्र टेलीफोन-व्यापारिकता से लग जाता है। यदि इस दूसरे दृश्य को अन्तारणा पहले और तीसरे अङ्क में समय का व्यवधान उपस्थित करने के लिए की गई है तो भी क्रम में ठीक नहीं बैठती—पहले दृश्य का दूसरे से कथा औः अभिप्राय की दृष्टि से मोथा त्वव्य नहीं। दूसरा दृश्य सूत्ररिक्त दृश्य है, वह प्रवेशक या 'अंकावतार' हो सकता था। जिसे लेखक ने 'उपसंहार' बताया है वह नाटक का मुख्य अंश है—वही नाटककार को अभिप्रेत भी है। उसे प्रथम दृश्य से सम्बद्ध होना चाहिए था। अन्तिम दृश्य को 'उपसंहार' नाम देकर 'ममय' के व्यवधान की समस्या तो हल करदी, पर नाटक की सूत्रबद्धता विच्छिन्न करदी। नाटककार ने भूमिका में 'उपसंहार' के प्रयोग के सम्बन्ध में अपना मत दिया है :

‘यदि किसी एकांकी में एक से अधिक दृश्य होते हैं तो वे उभी समय का लगातार होने वाली घटनाओं के सम्बन्ध में हो सकते हैं। 'स्थल-संकलन' जरूरी नहीं है, पर 'काल-संकलन' होना ही चाहिए। किसी-किसी एकांकी नाटकों के लिए भी 'काल-संकलन' अवरोध हो सकता है। ऐसी अवस्था में 'उपक्रम' या 'उपसंहार' की योजना होनी चाहिए।' उपसंहार के उपयोग और उसके महत्त्व के सम्बन्ध में अलग विचार किया गया है। कम से कम यहाँ 'उपसंहार' यथार्थतः सहायक नहीं है। 'उपसंहार' से पहले नाटक का दृश्य और अभिप्राय को दृष्टि से एक परिपूर्णता प्राप्त कर लेनी चाहिए—वह इस एकांकी में नहीं हो पाती।

काल नहीं—एक दृश्य को एक भाँकी है। कथा भी अत्यन्त सूक्ष्म है पर मर्मपरिनिर्णय है। रामानसिंह और दुर्गावती के वंशज सिलापरी गाँव में

सरकार से १२० रुपया वार्षिक पेन्शन पाते हुए जीवन निर्वाह करते हैं। सिलापरी गाँव में भी एक सौ बीघम रुपया वचते हैं। पर इस चार गाँव की आय नहीं होगी “सत्र हार में भिरी पड़ गई” और “लगान तो इस साल सरकार ने मुन्तवी कर दिया।” ऐसी दशा में गुजारा कैसे हो ? सरकार ने अकाल के कारण काम खोला है, जिसमें कंगाल काम करते हैं। वे लोग उरी में काम करने के लिए सरकार में प्रार्थना पत्र भेजते हैं। पर सरकार वह प्रार्थना नहीं स्वीकार करती—क्यों—वह इस एकांकी के एक पात्र “बड़े राजा” से सुनिये—“माँ, हमें पितृमन मिलनी है, हम महाराजाधिराज राज राजेश्वर संग्रामशाह और महारानी दुर्गावती के कुल के हैं, हमारी बड़ी इज्जत है, हमारा बड़ा मान है, हमारी आमदनी चाहे तीन पैसा रोज ही हो, पर हमें कंगालों का रोजनदारी, दो घाना रोज, कैसे मिल सकती है ? हमारी भरती कंगाला में कैसे का जा सकता है ?”—नाटक मर्मस्पर्श है।

‘बड़ मरा क्यों ?—कार्टून एकांकी कहा जाय तो उचित होगा। एक मोरा सिपाही मर जाता है—वह क्यों मरा इसकी जाव के लिए मिलिटरी के ‘बड़े डाक्टर’ शाक के बाजार में जाते हैं, बड़ा कुम्हड़े को बहुत्रा समझ कर अनुमान करते हैं उसे खाकर मरा होगा, मिठई वाले की दूदान पर पिस्तों का बर्फी देख कर उसे सही मिठई समझ कर निश्चय करते हैं उसे खाकर मरा होगा—दोनों म्यानों पर उनका भ्रम दूर कर दिया जाता है। मिनेमा हाउस में भी वे ऐंसा ही ऊहापोड करते हैं। अन्त में पता चलता है कि वह अपनी मेम साहबा की एक खास बीमारी के एक खास इन्फैक्शन में मरा था। तब कही वह भूचाल बन्द हाता है। यह बीमारी सदी में ‘अधेर नगरी चौपट्ट राजा’ का दृश्य प्रतात होता है और आधुनिक मैटीकल-विज्ञान के वेत्ताओं का खोखला पन भा प्रकट करता है।

अधिकार लिप्सा—राजा अयोध्यासह जमींदार के लड़कों ने जमींदारी का काम सम्हाल लिया है और उनसे कह दिया है आप भजन करें, आराम करें। पर राजा साहब को इस प्रकार अधिकार छिन जाना पसन्द नहा। तब वे एक युक्ति सोचते हैं—बीमार पड़ने का बहाना करते हैं।

अब तो दोनों लटके, डाक्टर, वैद्य, हकीम, ज्योतिषी, तान्त्रिक सभी आते हैं। नगर के प्रमुख भाग मिलने आते हैं। राजा साहब अपनी नाल पर प्रसन्न होते हैं। डाक्टर को लगता है कि बामारी कुछ नहीं पर राजा साहब कहते हैं तो कोई गम्भीर बामारी होनी ही—और तीनों का, डाक्टर, वैद्य और हकीम का एक साथ इलाज आरम्भ होना है। इस इलाज में वे एक दिन में मर जाते हैं।

जैसे 'कैसे मरा' को कथा वस्तु विलक्षण थी, वैसे ही इनका भी है, यह भी अर्थ और हास्य का एकाकी है, पर अन्तर में पुत्रों की अधिकार के लिए निर्ममता धरने वाली है। वृद्ध की अधिकार चेष्टा तो कराने के लिए भी है, पर पुत्रों में प्रेम का जैसे अभाव है। 'उपसंहार' के इसमें भी प्रयोग किया गया है, पर वह नाटकीय व्यापार के परिणाम की सूचना देने के लिए तथा जमींदार, के पुत्रों की यद्यार्थ मनोवृत्ति की एक भाषा और करने के लिए। 'काल' संकलन की समस्या हल करने के लिए नहीं। अधिकार-लिप्सा पर इसमें व्यंग्य है, वैद्य, हकीम और डाक्टरों का उलहास-मः है।

ईद और होली—तीन दृश्यों का एकाकी है। कथा सामर्थ्य भी है और चिरन्तन भी। दो बालक हैं, एक हिन्दू का लटका, दूसरा मुसलमान की लटकी। लटका रामा, लटकी हमीदा। हमीदा ईद की मित्रियां लाती है, रामा को भी खिलाती है। रामा की मा आकर नाराज होता है, प्रार्थना को मिष्ट कर दिया मलेच्छ ने। अलावरुश लटकी को ले जाता है, काफिरों को गाली देते हुए। तथा समाचार मिलता है कि हिन्दू-मुसलमानों का दंगल हुआ। अलावरुश, हमीदा का बाप, लाठी लेकर जाता है, तब तक हमीदा फिर रामा के घर में आ घुमती है। अलावरुश लौट कर रतना ( रामा की मा ) के घर में आग लगा देता है। रामा और हमीदा छत पर खेल रहे थे। आग को लपटें उन्हे होली की लपटें प्रतीत होती है। अलावरुश हमीदा का आवाज सुनकर छत पर से उसे बचाने आता है और अन्तिम क्षण पर रामा को भावचा ले जाता है—तब अलावरुश रतना से कहता है—“इन बच्चों ने, पहल, इन बच्चों ने हमें मलेच्छ और काफिर से भाई और बहन बना दिया।”

इस नाटक में कोई विशेष विचारणीय बात नहीं। हाँ, जिस परिवर्तन लाने वाला घटना की कल्पना की गई है। वह किंचित दुर्बल इस लिए है कि जैसी मानाभक्त स्थिति में अज्ञातवृत्त को 'रामा' के बचाने की ममता हो सकती है, उसका यथार्थ दिग्दर्शक संकेत नहीं मिलता। मनुष्य ने करुणा स्वाभाविक है, पर जब मनुष्य जानते हुए उसे ठेलकर ही आगे बढ़ा हो तो उसके मन को बदलने के लिए बहुत प्रयत्न उत्तेजना वाली परिस्थितियाँ चाहिए। फिर भी जिस करुणा भाव की विजय करायी है वह श्लाघनीय कही जायगी। नाटक कर्कशता में से स्नेह का स्रोत प्रस्फुटित कर देता है।

सान्त्व-मन में एक साधारण समस्या पर विचार है। किसी स्त्री का कोई पति दीर्घकाल तक बीमार रहे तो क्या वह उससे न ऊबेगी? इस नाटक के तीन भाग हैं। पहला 'उपक्रम'—भारती और पद्मा में ब्रज-मोहन की पत्नी को लेकर चर्चा है। ब्रजमोहन की पत्नी कालेज में पढ़ी है—पहले तो ब्रजमोहन को वह बहुत प्यार करती है वह क्षय से पीड़ित हो जाता है। दो साल तक सुश्रूषा करती है। दो साल हो जाने पर वह उनका साधारण प्रबंध कर क्लृप्त वगैरह जाने लगती हैं। पद्मा को इसमें कुलटा-पन लगता है। भारती कहती है यह स्वाभाविक है, मन ऊब सकता है।—यह उपक्रम। पद्मा के पति कृष्णवल्लभ बीमार हो गये—उन्हें दो साल होने आये। पद्मा निरंतर उनके पास। नाथद्वारे से निमंत्रण आता है। कृष्णवल्लभ के बहुत कष्टों पर पद्मा नाथद्वारे के उत्सव में सम्मिलित होने को तय्यार हो जाती है। नाटक का मुख्य भाग।

जब पद्मा तय्यार हो रही है, भारती आती है—उसकी टिप्पणी है—  
 "वह न, बरदाशत करने का भी हृद होती है।" मृत के साथ जीवित अपने को मृत नहीं समझ सकता। आदर्श की बात दूसरी है। वह न, मानव मानव मन।"

नाटक-कार ने आदर्श और यथार्थ में यथार्थ की विजय करायी है। नाटक-कार उसे यथार्थ मानता है। तभी उसने कहा है 'वह न आदर्श की बात दूसरी है'। इस नाटक से नाटक-कार क्या

अभिप्राय प्रकट करना चाहता है ? केवल 'मानव मन' की दशा का चित्र उग्ररहित करना चाहता है, अथवा उसका श्रौचित्य सिद्ध करना चाहता है विषाद और अवसाद में घिरा हुआ मानव-मन क्या सचमुच वह चाहता है। जिसकी ओर भारती ने संकेत किया है, और जिनमें ब्रजमोहन की स्त्री प्रवृत्त हुई थी। यह विचारणीय है। मानव-मन की अनुभूतिया ऐं अवसरों पर अलग अलग हो सकती है। क्योंकि लेखक ने नाटक का उपयान एक बात को सिद्ध करने के लिए किया है इसलिए 'उपक्रम' उसके पूर्व तर्क की तरह और उपसंहार परिणाम की तरह आया है। 'उपक्रम' और मुख्य दृश्य में दो ढाई साल का अन्तर है।

इना शैली पर 'मैत्री' है। पहले 'उपक्रम' में दो मित्रों की अभूतपूर्व प्रगाढ मित्रता की लूचना है। मुख्य दृश्य में चैयरमैनी के चुनाव में खड़े होने के समय में दोनों में मालिन्य हो जाता है। फिर 'उपसंहार' है जिसमें दोनों फिर मिल जाते हैं और इतना विकार उत्पन्न कराने वाली चैयरमैनी को श्रुता वता देते हैं।

'सप्त रश्मि' के किर्सा भी एकाकी में 'गीत' या मंगीत को स्थान नहीं मिला। 'वगान नदी' को छोड़कर सभी कवि-कल्पित माने जायेंगे। इनमें से अधिकांश अवसाद मय भावों से पूर्ण हैं।

सप्त रश्मि के एकाकीयों में नाटक-कार ने भाव-विन्दु (Idea) को प्रकट कर देना ही अपना कर्तव्य समझा प्रतीत होता है—बहुत स्थूल और संक्षिप्त ब्यापक, गूढ़ प्रमुख तर्क और आवश्यकता से भी कम घटनायें, शब्द प्रयुक्त अथवा तरु ही सीमित—प्रायः ये इन संग्रह की विशेषतायें थीं। 'पञ्चभूत' में नाटक-कार कुछ अन्य विशेषतायें प्रकट करता है। पञ्चभूत में पाँच एकाकी हैं, पाँचों एकाकी ऐतिहासिक हैं। नाटक-कार ने 'निवेदन' में प्रस्तावित है कि 'इन संग्रह में संघटीत निम्न-लिखित नाटकों की कथा निम्न-लिखित ऐतिहासिक घटकों से ली गयी है—

१. राजा और शिवाजी— संस्कृत का प्रसिद्ध ग्रन्थ 'राज-  
२. राजा और चर्क— तरुणी' (कामीर का इतिहास)

३ शिवाजी का सच्चा स्वरूप—सर-प्रदुनाथ सन्धार का प्रसिद्ध अंग्रेजी ग्रन्थ—‘शिवाजी एण्ड हिज़ टाटन्स,’

४ निर्दोष की रक्षा—अरविन का अंगरेजी का प्रसिद्ध ग्रन्थ ‘लेटर मुगम्स’

५ कृष्णकुमारो—कर्नल टॉड का प्रसिद्ध अंग्रेजी ग्रन्थ तथा महामहोपाध्याय रायबहादुर डाक्टर गौरीशंकर हीराचन्द ओमा का प्रसिद्ध हिंदी ग्रन्थ ‘राजपूताने का इतिहास’

‘जालौक और भिखारिणी’ में काश्मीर के राजा जालौक के प्रणय-यान्त और अहिंसा का अद्भुत दृश्य है। जालौक की प्रतिज्ञा है कि “किसी अथवा अन्य किसी प्रकार के व्रत के अतिरिक्त यदि कोई भूख रहना है तो बिना उसे तृप्त किये मैं भोजन नहीं करूँगा।” उसने यह भी घोषणा कर दी है कि “राज्य में मनुष्य ही नहीं किन्तु पशु, पक्षी तक की हत्या नहीं होगी ?” एक अद्भुत भिखारिणी आती है। वह भोजन के लिए नरमांस चाहती है और वह न मिलने पर भूखी रहना चाहती है। राजा उसको अपने शरीर का मांस देना चाहता है—लोग कहते हैं यह हत्या तो नहीं—राजा बतलाता है यह हत्या और हिंसा नहीं बलिदान है। ऐसे राजा को कौन अपना मांस देने देगा ! उसकी स्त्री अपने शरीर का मांस देने को प्रानुन है। राजा कहता है—यह “तुम्हारा बलिदान होगा, किन्तु मेरे लिए वह हिंसा होगी।” प्रजा के असंख्य पुरुष अपने शरीर का मांस देना चाहते हैं—राजा उन्हें भी वही तर्क देता है और कहता है “प्रतिज्ञा पूर्ण मेरी होना है, वह आपके मांस से हो, यह कैसे हो सकता है।” राजा अपने शरीर का अङ्ग काटने को सज्ज होना है कि भिखारिणी हाथ पकड़ लेता है। उ दृश्यों में नाटक समाप्त हुआ है। स्थल परिवर्तन होता है पहले राज-प्रसाद, फिर विजयेश्वर का पथ, राज्य-प्रसाद का अभ्यन्तर-बालय, श्रीनगर का एक मार्ग—आदि। हिंसा और बलिदान के अन्तर को स्पष्ट करने की ओर नाटककार का विशेष ध्यान रहा है। राजा की प्रजा-वत्सलता भी उभरकर आती है।

“चन्द्रापीड़ और चर्मकार”—में तेरह दृश्य हैं और चौदहवां ‘उपसंहार’ है। संक्षेप में कथा यह है: श्रीनगर के बाहर त्रिभुवन स्वामिन् का मन्दिर बन

रहा है—वहाँ चर्मकारों की वस्ती है। राजा ने उन्हें बहुतसा धन और पक्का मकान देकर उनसे उनका स्थान ले लिया है। रैदास नाम का चर्मकार अपनी मौपढी नहीं छोड़ना चाहता। राजा का प्रलोभन भी नहीं स्वीकार करता, भय और दण्ड के लिए प्रस्तुत है। वह, उसकी स्त्री और दोनों बच्चे उस स्थान के लिये अपने प्राण तक उत्सर्ग करने को प्रस्तुत हैं। राजा चन्द्रापीड़ बलपूर्वक भूमि नहीं लेगा—वह तो सब का राजा है, अस्पृश्यों का भी। वह रैदास को अपने यहाँ बुलाता है, और राजप्रासाद से बाहर ऐसे स्थान पर खड़े होकर संभाषण करता है जहाँ से उसकी छाया राजा पर न पड़े। एक-द्विज जनता में चर्मकार के उपहास का भाव है। कुत्ता महलों में वे रोक जा सकता है, पर अस्पृश्य मनुष्य नहीं। रैदास को ज्योम होता है। चन्द्रापीड़ को भी ज्योम होता है—क्यों उसने उसे अपने यहाँ बुलाकर उसका अपमान किया। तब वह सभी धर्माचार्यों और वृद्ध जनों का विनम्र अचहेलना कर गेटल रैदास के यहाँ जाता है—युवक उसके साथ हैं—चन्द्रापीड़ रैदास की मौपढी पर पहुँच कर कहता है—“हाँ, रैदास, आज मेरे द्वारा तुम्हारा अपमान हुआ है, कदाचित् बिना सोचे, बिना समझे, कदाचित् पुरानी रुढ़ियों का मुझ पर भी अनजाने प्रभाव रहने के कारण। उसी—उसी अपमान का परिमार्जन उसा पाप का प्रायश्चित् करने मैं तुम्हारे घर पर आया हूँ।”

वह चर्मकार तब अपना मौपढा राजा के श्रीचरणों में भेंट कर देता है। राजा आश्चर्यजनक देता है—“देखो रैदास, त्रिभुवन रामिन् के मन्दिर में जिस मूर्ति की स्थापना होगी, उसका नाम भी केशव भगवान् होगा; और ऐसी व्यवस्था की जायगी जिसमें तुम लोगों को भी उनके दर्शन हों।”— तब उपसंहार में एक गीत गाते हुये रैदास के परिवार की मन्दिर की ओर बढ़ते देख रहे हैं। नाटक केवल भाव-विन्दु को प्रकट नहीं करता, उसमें सयमित रस का भी सिंचन करता है। शब्द केवल अर्थ मात्र ही प्रकट नहीं करते। गन्धरगति से नाटक अपने चरम उत्कर्ष पर पहुँचा है, पर अन्तर में तीव्र संघर्ष और उग्रगति को गर्भित किये हुए है। उपसंहार का भी उचित उपयोग इसी नाटक में हुआ है। दृश्य अधिक हैं, और स्थल भी बदलते



हैं। इससे साधारणतः विन्यास में शिथिलता आ सकती थी। पर भाव-विकृतिक रूप से पुष्ट और विकसित होता चला गया है—उमसे वह शिथिलता दब जाती है। विषय एक सामयिक समस्या के ऐतिहासिक साक्ष्य में संवर्धित रहता है इससे और भी महत्वपूर्ण हो गया है।

‘शिवजी का सच्चा स्वरूप’ बहुत छोटी और साधारण रचना है। सेनपति आवाजी खेनदेव कल्याण को जात कर और लूट कर लोटे हैं वहाँ के सुभेदार अहमद की अत्यन्त सुन्दरी पुत्र बधू को शिवाजी के लीतौहफो की भाँति लाये हैं, पर शिवाजी उसका मां की भाँति आदर करते और आज्ञा प्रचारित करते हैं कि “भविष्य में अगर कोई ऐसा कार्य करे तो उसका सिर उसी समय धड़ से जुदा कर दिया जायगा।”—

‘निर्दोष की रक्षा’—यह हिन्दू-मुस्लिम सम्बन्ध का ऐतिहासिक साक्ष्य है। ६ दृश्यों में है। शुभकरण की पालकी में बच्चों की आतिशवाजी आरंभ लग जाती है। वह तो बुम्मा दी जाती है, पर इससे शुभकरण शरीररक्षकों और दिल्ली के पंजाबियों में जूतमपैजार हो जाती है। दूरे दिन पिटा हुआ शुभकरण का सिपाही कई मित्रों को साथ रात के घटनास्थल पर पहुँचता है, वह फिर दंगा होता है। जिसमें हाजी हाफिज मारा जाता है। इससे सारी घटना की हिन्दू-मुसलमानों का प्रश्न बना दिया जाता है। मुसलमानों का तीव्र विरोध यहाँ तक बढ़ता है कि मोहम्मदशाह हिन्दोस्तान के बादशाह की आज्ञा की परवा न करते हुये शुभकरण का आफीसर शेर अफगनखा और रोशनदौला शुभकरण की रक्षा करते हैं, वे उसे मुसलमानों को नहीं सौंपते—बड़ी खून खराबी होती है। अन्त में शेरअफगन को हम यह कहते सुनते हैं, “तुम्हारे लिये नहीं, शुभकरण, एक उसूल के लिये। जिस भगवद् के मजहब से कोई ताल्लुक नहीं, उसे मजहूब शयन दी गयी। बिना वजह तुम्हारी कुर्बानी मांगी गया। मैं एक बेकसूर को इस तरह कुर्बान नहीं कर सकता, और इसके लिये अभी भी इपमे भी ज्यादा तकलीफ बढ़ाकर करने को तैयार हूँ। मेरे दोस्त रोशनदौला तैयार हैं। शुभकरण, तुम्हारे हिन्दुस्तान के बादशाह मोहम्मदशाह से ज्यादा “दुनियाँ के बादशाह बुदाबन्द करीम पर भरोसा है।”

'कृष्णाकुमारी' कथानक प्रसिद्ध ही है। मेवाड़ की अत्यन्त सुन्दरी कन्या—उसे मारवाड़ के महाराजा मानसिंह भी चाहते हैं और जयपुर के राजा जगतसिंह भी। सिधिया महाराजा मान की ओर से आया तो राणा को फुसलाने पर प्रस्ताव करता है कि कृष्णकुमारी का विवाह उससे कर दिया जाय तो जिस संकट की मेवाड़ को संभावना है वह टल जायगा। सिधिया तर्जिब नहीं शूद्र है—तब निश्चय होता है कि कृष्णाकुमारी को मार डाला जाय—कृष्णाकुमारी प्रसन्न बदन विष पीकर देश के लिये वलि हो जाती है। इसमें 'उपक्रम' और 'उपसंहार' दोनों का उपयोग किया गया है और प्रायः ठीक ही उपयोग हुआ है। मुख्य नाटक अपने में पूर्ण है। उपक्रम और उपसंहार के मुख्य नाटक में चार दृश्य हैं—अंत की ओर बढ़ते-बढ़ते कृष्णाकुमारी को नाटककार ने वाचाल बना दिया है और उसके वक्तव्य भाषण का रूप प्रहण करने लगे हैं—जो लेखक के भाव-विन्दु को तो स्पष्ट करते हैं नाटक के प्रोज को घटा देते हैं—कृष्णाकुमारी में दार्शनिकता सुखर हो जाती है। इन नाटककार का स्वाभाविक संघम यहाँ छूट गया है।

'समरसिम' के नाटकों से पद्मभूत' के नाटक बढ़े हैं और संविधान तथा तन्त्र ( technique ) की दृष्टि से उतने आदर्श भी नहीं हैं। पर इनमें भाव-विन्दु का विकास है, नाटकीय गति का समावेश है। हृदय स्पर्शिता का अधिकपुष्ट है। इसमें 'उपक्रम' और 'उपसंहार' का अधिक उपयुक्त प्रयोग हुआ है, अर्थात् नाटकों में चरमोत्कर्ष ठीक स्थल पर आया है।

और इससे आगे 'एकादशी'— ग्यारह एकाकी नाटक। इनमें से 'सहित या रहित' तथा 'अट्टनवे किते' कारमौर के राजा यशस्कर के न्याय की प्रशंसा करते हैं—वैभे उसने दूध वा दूध और पानी का पानी किया। पहला चार दृश्यों में है। यशस्कर वा अन्तिम दृश्य इस नाटककार का अपना मन्तव्य हो सकता है, जिते प्रकट करने के लिए उसने यह नाटक लिखा—

"शानादित्यजी न्याय के लिए केवल क्रय-विक्रय पत्र, साक्षियों इत्यादि ही स्पर्श नहीं, परन्तु... परन्तु इनके अतिरिक्त अन्य बातों की भी आवश्यकता होता है और इनमें... इनमें मुख्य है इस बात की पहचान कि कौन क्या है और कौन भूला तथा यह जाना जाता है एक विशेष प्रकार की दृष्टि

से जो न जाने किस प्रकार.....किस प्रकार मनुष्य के अन्तर्तम तक प्रवेश कर सकता हैं।” ‘अट्टानवे किसे’ में नाटककार ने न्याय के लिए केवल शब्दों पर निर्भर करना उचित नहीं माना, उमने कहा है—“ऐसे प्रसंगों पर न्याय करने के लिए शब्दों को नहीं, भावना को महत्व रहता है।”

सच्चा धर्म, वाजीराव की तस्वीर, सच्ची पूजा, प्रायश्चित्त, भय का भूत, अजीबोगरीब मुलाकात इतिहास अथवा ऐतिहासिक किंवदन्तियों ने सम्बन्ध रखते हैं। ‘सच्चा धर्म’ प्रश्न करता है कि धर्म सच्चा क्या है—केवल शाब्दिक सत्य कथन, अमने कुल के आचार की निष्ठा या अतिथि और वचनकोरजा। पं० पुरुषोत्तमजी शिवाजी के पुत्र शंकरजी को अपना भानजा बताते हैं, और सिद्ध करने के लिए औरङ्गजेव के खुफिया के सामने अपने आचार को तिलांजलि देकर संभाजी के साथ एक थाली में भोजन करते हैं। ‘वाजीराव की तस्वीर’ तीन दृश्यों में है—इसका उद्देश्य निजामुल्मुल्क के शब्दों से प्रकट होता है—

“आज मुझे वाजीराव की कामयाबी का सच्चा सन्व मालूम हुआ। जो सिपहसालार लड़ाई में सिपाहियों की सिपहसालारी करता है, वही.....वही जब लड़ाई नहीं होती तब सिपाहियों के साथ उनका दोस्त बन उनके साथ अपना घोड़ा चराता और उनसे दोस्त के मानिन्द बात करता है।”

‘सच्ची पूजा’ का अभिप्राय यह है कि माधवराव पेशवा पूजापाठ में समस्त समय न लगायें। राजा की सच्ची पूजा प्रजा को भगवन का स्वरूप मानकर उसकी पूजा है। यह ज्ञान रामशास्त्री के द्वारा मिलना है। केवल एक दृश्य है इसमें। प्रायश्चित्त इस संप्रह का सबसे बड़ा नाटक है। रघुनाथराव पेशवा ने अपनी स्त्री आनन्दीबाई की प्रेरणा से एक ग्राज्ञापत्र में ‘वरावे’ के स्थान पर “मारावे” शब्द कर दिया और माधवराव को—अमने भतीजे को मरवा डाला। रघुनाथ पेशवा हुआ—प्रायश्चित्त की व्यवस्था रामशास्त्री ने दी—“दृष्ट्या का प्रायश्चिन्त अपनी स्वयं की हत्या होती है।” रामशास्त्री ने दवाबों के पड़ते हुए भी अपना निर्भीक शास्त्र-सम्मत मत दिया। नाटक यहाँ समाप्त हुआ। ‘उपसहार’ में ‘रघुनाथराव’ को

दरिद्रवृत्त्या में एक गांव में दिखाया गया है—उसके अन्त समय के ये शब्द इन नाटक का मूल अभिप्राय हो सकते हैं ।

“आनन्दी. बुरा काम किया यही नहीं, उसका प्रायश्चित्त नहीं किया, यही नहीं उसके भले फल भी खाना चाहे.....”

“मेरा तो कुछ भी न बचा । पेशवाई गयी.....सतारा गया..... पूना गया..... इस गांव .. गांव में रह कर सन्ध्या और तर्पण के पानी में नारायण के खून के धब्बे धो रहा हूँ पर.....पर.....( हाथों को देखते हुए ) कहाँ मिट रहे हैं वे दाग ? ..... X X इस पाप का प्रायश्चित्त भी यदि मैंने दम दर्ष पूर्व रामशास्त्री की आज्ञानुसार कर दिया होता, तो .. तो भी कदाचित्त महाराष्ट्र बच जाता, मैं भी स्वर्ग जाता .. ..”

‘मय का भूत’ मनोरञ्जक एकांकी है । हास कालीन पेशवा वाजीराव की मनोवृत्ति का परिचायक है । वाजीराव द्वितीय एक गाँव में गाँव के एक पटैल का अतिथि बनना चाहता है । पटैल का पुत्र मालोजी अधिक चतुर है । उनके यहाँ भोजन भी नहीं है, और मालोजी कोई व्यवस्था भी नहीं करता । मय को आज्ञापन दिना देता है कि एक मन्त्र उसने सिद्ध कर रखा है, उद्यमे स्वयं ही जायगा । खाली पात्र पाना भर भर कर आग पर चढ़ा दिए गये हं, मन्त्र पढ़ दिया गया है । आशा है मय सामग्री मन्त्र-बल से तय्यार हो जायगी । तभी एक और से बन्दूकें छूटने की आवाज के साथ ‘अङ्गरेज’ ‘अङ्गरेज’ का शोर होता है । वाजीराव यह सुनते ही द्विरण की भाँति भाग पटा होता है, उसके साथी भी साथ देने हैं । हजारों का माल पड़ा रह जाता है । मालोजी की कुशलता सब से अन्त में प्रकट होती है । ‘उपक्रम’ और ‘उपसंहार’ में तो कथोपकथन भी हैं, इनके अतिरिक्त मुख्य नाटक के जो तीन दृश्य हैं वे दृश्य ही दृश्य हैं—केवल मूक अभिनय । पहले दृश्य में वाजीराव का दल आता है, गाँव वाले रत्नागत करते हैं, मूक प्रणाम द्वारा दूसरे दृश्य में भोजन के लिए पात्र चढ़ा दिये गये हैं—मालोजी पिताजी से अन्त में दो नमस्कार कराता है और अन्त पूजा कर कहता है कि आप भस्मिद पात्र में जो पाना चाहते हैं वह जा जाकर कहिए—राणोजी वैसा

ही करते हैं। दूसरा दृश्य समाप्त हो जाता है। तीसरे दृश्य में 'अज्ञेज' 'अज्ञेज' शब्द सुन कर वाजीराव के भागने का दृश्य है। रागोजी आकर उनसे कहता है—भोजन ... भोजन .. पर वहाँ कौन किसकी सुनता है। नाटक समाप्त हो जाता है।

'अजीबोगरीब मुलाकात' का सम्बन्ध अवध के नवाब से ईस्ट इंडियन कम्पनी के एक क्लर्क और उनकी पत्नी की हास्यप्रद मुलाकात से है। दोनों न तो एक दूसरे की भाषा ठीक ठीक समझते हैं, न वस्तुओं को। अज्ञेज दम्पति बड़ी उपहासास्पद अवस्था में पड़ जाते हैं।

तीन सामाजिक हैं—'महाराज' को लेखक ने एकांकी नहीं कहा, 'नाटक' कहा है। वथार्थ में यह दो दृश्यों की ग्रन्थि है—कहानी-कथा कुल्ल नहीं। एक में एक राजा के यहाँ एक 'महाराज' है—उसका अभिमत है कि 'जन्म के पश्चात् शारीरिक और मानसिक श्रेष्ठता रखने के विभिन्न भोजन की ओर सब से अधिक लक्ष रखना चाहिए . . . . . जैसा भोजन वैसा शरीर, मन, और बुद्धि . . . . . राजन्, स्पर्श दोष से बड़ा कोई दोष नहीं . . . . . ब्राह्मण नर श्रेष्ठ नहीं, भूसुर है, इसीलिए आप राजा कहे जाते हैं, पर ब्राह्मण महाराज। महाराज का यह भी कहना है कि—

"अनेक मानने लगे हैं कि यदि वे नरों से देवता नहीं हो पाये हैं, सच्चे भूसुर नहीं बन सके हैं, तो इसका प्रधान कारण भोजन में अविवेक है। स्पर्शस्पर्श में ध्यान की कमी है। इसे और अच्छी प्रकार समझ लेना तथा इस ज्ञान को कार्यरूप में परिणत करते ही वे महाराज, सच्चे महाराज बन जायेंगे।"

तब उत्तरार्द्ध में 'उस ज्ञान' को कार्यरूप में परिणत करने वाले महाराज का दृश्य है -- वे एक सेठानी के यहाँ रसोइया है। चूल्हा भौंकते-भौंकते वेप' बुद्धि सब मलिन। 'परसोत्तम मास' आरम्भ हुआ है सारा घर मुनीम-गुमन्ता, नौकर-चाकर तक, विरम-जवरी रसोई रायेंगे। यानी, पानी भी 'महाराज' को भरना होगा। महाराज की टिप्पणी है—

"महाराज ने, भूसुर ने छत्री जैसे ही नहीं सूदर की भी सेवा है?"

सेठानी के अहंकारपूर्ण उत्तर पर महाराज कहता है—

‘ब्रह्मन्, कहाँगा भुसर, कहाँरा महाराज ?.....’ ब्रह्मन् और के काम करवा लायक रह्या है ? न जान म्हाँ का वांन-या पुरखाने या छुआ-छूत”””या भूतनी”””” या संकनी ने..... ।” नाट-कार ने हिन्दुओं की एक सामा-जिक समस्या का और बड़ी मार्मिकता से ध्यान आकृष्ट किया है—नहीं, उस समस्या का मूल कारण बतलाने की चेष्टा की है।

‘व्यवहार’ भी सामाजिक एकांकी कहा गया है। एक उदार जर्मादार हैं रघुराजसिंह, वे किसानों पर लगान माफ कर देते हैं। बहुत्त-सा ऋण छोड़ देते हैं। बिना नजराना लिए जमीन दे देते हैं—और अब उनके यहाँ भोज है। अपने पूर्व पुरुषों की प्रणाली के विरुद्ध वे सबको निर्मात्रण देते हैं—पर किसानों में कालेज का एक विद्यार्थी क्रान्तिचन्द्र पहुँच गया। वह सब किसानों को समझाता है कि जर्मादार से किसान का कोई व्यवहार हो ही नहीं सकता, इन उपायों का कोई अर्थ नहीं। वह सबको दावत में जाने से रोक देता है। केवल एकपत्र भेजता है जिसमें ये पंक्तियाँ रघुराजसिंह को चुभती हैं। भक्तक और भक्षक का कैसा व्यवहार ? —“रघुराजसिंह तब इस निश्चय पर पहुँचना है कि जर्मादार रहते हुए कोई जमीदार किसानों का हित नहीं कर सकता। इसी मर्त्य का उद्घाटन करने के लिए इस नाटक की अवतारणा हुई है।

‘बूढ़े की जाभ’ को भी सामाजिक एकांकी बतया गया है। बुढ़ापे में स्वादेन्द्रिय सबसे बलवान हो जाती है और अत्यधिक बलवान हो जाने पर रोग आता-य हो जाना है। इसी का रोचक दृश्य वर्णन है। बुद्ध की श्वाद-सौलुभता के कारण उमर का क्षण-क्षण की विविध मनोवृत्तियों का अन्धनाटकीय चित्रण किया गया है।

सेठ गोविन्ददासजी का ‘सष्टदल’ नाम का एक और रहस्य प्रकाशित किया है। इसे सेठजी ने आठ सामाजिक एकांकी नाटकों का संग्रह माना है। ‘पटला एगरी जाति-अन्धान’ के। बाधरय शूद्र से क्षत्रिय बनना चाहते हैं, शूद्र बन्धियों से ब्रह्मण नाई शूद्र से ब्रह्मण। इन तीनों जातियों के टैन

प्रमुख व्यक्ति जाति को उन्नत बनाने की दृष्टि से अपनी अपनी जाति की उच्चता के सम्बन्ध में वेदों और पुराणों से प्रमाण ढूँढ़ कर लाते हैं पर वे माँझी की आँधी से परेशान हैं जिसने "स्वराज्य स्वराज्य" चिल्ला-चिल्लाकर वहाँ के लोगों को किसी काम का ही नहीं रखा। ब्राह्मण, जत्रिय, वैश्य, शूद्र सब एक हो जाओ, अछूत तक मिला जाओ.....' देखिये न, जाति समाजों के अन्वेषण तक में कोई नहीं आते।' पर नाई तो विचार करता है कि 'जहाँ तक नाइयाँ का सम्बन्ध है वे तो कभी न मानेंगे कि वे न्यायी ब्राह्मण हैं।' और वह जाति-पाँति ताड़क मण्डल का सदस्य होने का निश्चय करता है ! नाटक समाप्त। आर्य समाज द्वारा धार्मिक और सामाजिक उन्नति का जागरण होने से जातियों में इस प्रकार उच्चता प्राप्त करने की भावना उदय हुई थी। स्थान स्थान पर जाति-सभाएँ स्थापित हुई थीं। लेखक ने नाटक में तीनों जातियों के सम्बन्ध में विविध प्रमाण भी एकाकी में प्रस्तुत कर दिये हैं। समय का प्रगति और जातीय जीवन की बदली हुई दिशा ने ऐसे जाति-उत्थान को असामयिक बना दिया है यह बात इस व्यंग्य नाटक से भली भाँति प्रकट हो जाती है।

दूसरा नाटक 'निर्माण का आनन्द' है। निर्मलचन्द्र एम० ए० का छात्र है वह इतना हीन भावना-युक्त है कि बिना 'प्रकाशवती' के साथ पढ़े या उसके द्वारा विद्या पढ़ाये गये वह न तो कुछ समझ ही पाता है, न परीक्षा में पास हो सकता है। प्रकाशवती उसे प्रेम करती है, और प्रेम से ही उसे पढाती है। पर डाक्टर ज्ञानप्रकाश नाम के प्रोफेसर के आजाने से वह निर्मलचन्द्र से विरक्त हो उठी है। वह ज्ञानप्रकाश की ओर आकर्षित होती है। ज्ञानप्रकाश उसे बताते हैं। "मनुष्य को मनुष्य बनावे, इस प्रकार के निर्माण करने से अधिक आनन्द दुनियाँ में शायद कियो चीज में नहीं आ सकता। प्रकाश एम० ए० में यूनिवर्सिटी में प्रथम श्रेणी प्राप्त करता है, निर्मल फेल हो जाता है। तब प्रकाश निश्चय करती है। कि निर्माण का आनन्द प्राप्त करने के लिए वह निर्मल से विवाह करेगी। वह कैसा निर्माण ? हिन्दू पत्नी का। "हिन्दू पत्नी के निर्माण में भी—निर्माण में भा समर्पण—समर्पण है।"

'सुदामा के तन्दुल' एकाकी में उस मिनिस्टर का चित्र दिया गया है, जो

चुनाव के समय साधारण दरिद्रजनों से भी बड़े तपाक से मिला था, उनके यहाँ दावतें खायी थीं, जैसे बिल्कुल उनका ही है। अब चुनाव में सफल होकर वह मिनिस्टर हो गया है तो एक साहवी ठाट से रहता है, और जब पूरनचन्द और उदयचन्द दो देहाती स्वयं-सेवक जिन्होंने उसे चुनाव में सहायता पहुँचायी थी उसके पास मिलने पहुँचते हैं तो मिनिस्टर साहब को मिलने में भी परेशानी है, उनकी मिठाई को हिकारत के साथ अपने चपरासो को देते हैं, उनका दुःख सुनने की फुरसत नहीं। वे दोनों भूखे हैं, पर ऐसे साहब वैभव में उनके सत्कार का कौन ध्यान करेगा। ये मिनिस्टर महोदय देवराज कात्रेस के ही मिनिस्टर हैं। नाटककार ने इस व्यंग एकाकी से ऐसे पटाहट व्यक्तियों की आन्तरिक दुर्बलता का पर्दा फाश कर दिया है। यही बात 'आई-सी' नामक पांचवे एकाकी में है। 'सुदामा का तन्दुल' उस समय का चित्र है जब कात्रेस का मन्त्रि-मण्डल कार्य कर रहा था। 'आई-सी' उस समय जब कि कात्रेस के मन्त्रि-मंडल पद त्याग चुके थे। ऐसे पद से अलग हुए एक मिनिस्टर भूपालसिंह का चित्र है। मुख्य वृत्त तो यह है कि वे कहीं जाना चाह रहे हैं। उनके बड़े भाई साहब उनको यात्रा के लिये सेकिडक्लास का किराया नहीं जुटा सके इसलिये परेशान हैं। बंगले वाले, पेट्रोल वाले, परनांबर वाले, अनाज वाले, घोड़े वाले, तरकारी वाले, कान जाने ऊपर बिना उधार हैं! मिनिस्टर साहब कहते हैं "आई सी! एक बार मिनिस्टर और हो जाऊँ तब इन सब बदजानों को ....." बड़े भाई साहब से नाराज हो रहे हैं। भाई साहब कहते हैं 'थर्डक्लास' में चले जाओ तो कहते हैं "बल मैं मिनिस्टर जा, फर्स्टक्लास में चढा-चढा फिरता था, कभी-कभी रेलून में भी, मेरे साथ गोरे सेक्रेटरी, ....." और आज ही मैं थर्डक्लास में मारा-मारा भटकूँ।" महीपालसिंह, उनके बड़े भाई ने ठीक ही सुझाया है कि "तभी तभी गार्थीजीने कहा था कि कात्रेस मिनिस्टरों को थर्डक्लास में यात्रा करना चाहिए। एक दम सादगी से रहना चाहिये। यह पद लोलुप मिनिस्टर मिनिस्टरों के स्वप्न देख रहे हैं, या जेल जाने के। इसके साथ ही उनके उस मनोवृत्ति की भी भाँकी एकाकी कार ने करायी है जिसमें ये एक देहाती का दुःख सुनने को तो समय न होने के बहाने से तय्यार नहीं होते हैं,



उसे निराश टाल देते हैं और कुमार अपने मित्र ने गपराप करने में उन्हें समय का अभाव नहीं रलता। कुमार भूपालमिह से यह स्वीकार कर लेने हैं कि उनके मत से भी कांग्रेस ने मिनिस्ट्री छोड़ कर गलती की है। कुमार के इस आक्षेप का कि कांग्रेस खुद गर्जा का जमात है, मिनिस्टर महोदय कोड़े करारा उत्तर नहीं दे पाते। इन दोनों एकांकियों में चढते हुए नशे और उत्तरे नशे के व्यंग चित्र हैं। जो तुलसीदास की प्रसिद्ध पंक्तियों की सत्यताभिद्ध करने हैं। "प्रभुता पाहि काहि मद नाही।" पर यहां यह बात केवल उन लोगों के संबंध में हा ठीक बैठेगी जो पद लोलुपता के कारण ही कांग्रेस में चुसे। कांग्रेस के अन्तरङ्ग से परिचित सेठ गोविन्ददासजी का लेखना में निकले ये एकांकी कांग्रेस की आन्तरिक दुर्बलता पर उंगलें रख देते हैं। और यह थका लगता है कि यदि यह दशा है तो ?

'यू नो' चौथा एकांकी है। यह एक भांकी है, जिसमें उद्धत-चरित्र का दिग्दर्शन कराया गया है। रामदीनजी उद्धत अभिमान में भरे मिनिस्टर विश्वेश्वरप्रसाद के यहाँ आए हैं वे जरा-जरा सी बात पर दिग्बुते हैं। जब से आये हैं तब से आसमान सिं पर उठा रखा है। क्यों ? क्योंकि वे समझते हैं कि वे एम० एल० ए० हैं और उन्हीं पर विश्वेश्वरप्रसादजी की मिनिस्ट्री निर्भर है। तभी चौधरी रामदीन के इस उद्दाड व्यवहार से खीझकर वह कहते हैं। 'अजी जनाव, ऐसी मिनिस्टरी पर लानत भेजता हूँ। यह भांकी अच्छी बन पड़ी है। लघु किन्तु तीव्र प्रकाश में अहंकारी उद्धत स्वभाव का रूप स्पष्ट हो उठता है ?

'फांसी' में तीन पात्र हैं। एक कवि, एक पूंजीपति, एक मजदूर। कवि अपनी काव्य कल्पना में रूप के सौन्दर्य को आंकते आंकते किसी सुन्दरी पर दलात्कार कर बैठता है, जिसके परिणाम स्वरूप वह तो मर जाती है, और कवि को 'फांसी' की आज्ञा मिलती है। वह दुखी है कि ऐसे संयोगात्मक कार्य के लिए उसे फांसी दी जा रही है। पूंजीपति पूंजी का महत्व बतलाता है। उसे दुख है कि पूंजीवृद्धि के शुभ कार्य में रोज़ अटकाने वाले स्ट्राइकर मजदूरों में से एक-दो को उसने मार डाला तो उसे फांसी ही रही हैं, उन भिनगों का विसात। मजदूरों को मारना तो पुराय था। मजदूर ने एक पूंजीपति

तो मार डाला । वह प्रसन्न है कि वह एक खून चूसने वाले का खून चूस चुका । फांसी न होती अच्छा था, पृथ्वी का भार और हलका करता । फांसी ही ही है, फिर भी दुख नहीं जितना किया वही बम नहीं । और जब कवि और पूजापति सोचते होते हैं कि उनको छुटाने का बाहर जो महदुद्योग हो रहा है, वे अब छूटेंगे, तभी उन्हें जेलर लेने आ पहुँचता है ।

‘हंगर स्ट्राइक’ एक नाम चाहने वाले कांग्रेसी सत्याग्रही का चित्र है । उसने जेल में अनशन कर दिया है । वह यतीन्द्रनाथ की भांति प्राण देगा, मेक्सवाइनी की भांति प्राण त्याग करेगा । वह चाहता है उसके हंगर स्ट्राइक का समाचार, पत्रों में छपे. गांधीजी उसे अनशन तोड़ने का तार दें । उनकी भूख का यह हाल है कि इन्तजार कर रहे हैं कि फोर्स फीडिंग वाले अभी तक नहीं आये । उस भाग के कांग्रेस प्रेसिडेंट नरोत्तमप्रसाद नागर इस अनशन करने वाले महाशय परमेश्वरदयाल से मिलने आते हैं और उनसे कहते हैं कि वं हंगर स्ट्राइक तोड़ दें, क्योंकि वह बिना कारण है— नहीं तो वह उनके दिरुद्ध डिसिप्लिनरी एक्शन लेंगे । तब तो विचारे परेशान होते हैं, उनके मित्र राभारमण जी नरोत्तमप्रसादजी से कहते हैं कि आप इतना समाचार अखबारों में भिजवा दें कि आपकी आज्ञा से परमेश्वरदयाल जी ने हंगर स्ट्राइक तोड़ दा है और”—परमेश्वरदयालजी कहते हैं कि यह भी लिखें कि हंगर स्ट्राइक तोड़ी गई है संतरं का रस पीकर बन्दे मातरम के गान को बीच ।” इस एवांकी में एक बंदी के मक्खी मारने की गिनती की आवाज का बड़े कोशल से उपयोग किया गया है । उससे उस बंदीखाने के जीवन का यथार्थ अवसादमय स्थिति बीच-बीच में भ्रमभङ्गा कर गूँज उठती है । १८ एवांकी भा व्यंग्य है ।

अंतिम है ‘विटोमिन’ । विटोमिन वाले स्वास्थ्य सिद्धान्त का उपहास है । एक्टर गोपालनन्दन की वार्ता में आदर धनिक बच्छराजजी प्राकृतिक चिकित्सा और साहंतिफिरू फूड आरम्भ करते हैं । दुर्बल हो रहे हैं । उनकी पत्नी कपिला आदर उन्हें ठाक करती है । कहती है, “मैं कहती हूँ साइन्स का पेट तोड़ने दो ।” वह अपना नाम बदल कर कपिला से कमला रखती है,

वच्छराज का नाम बदल कर पद्मराज करती है। वच्छराज पूछते हैं तो उत्तर है, "इसलिए कि जिससे आगे चल कर गोपालनन्दन के सदृश कोई गो-नन्दन हमें कच्चे मूंग, अंकुरित चने, चोकर, खली, दुर्वाढल की सानी न..... न खिला सके।"

इस संग्रह में 'निर्माण के आनन्द' के अतिरिक्त सभी एकांकियों में व्यंग और तटस्थता का स्मित हास व्याप्त है। यथार्थ स्थिति का दिग्दर्शन इनसे हो जाता है। समय की विविध अवस्थाओं की भांकी के साथ उनका दुर्बल पक्ष उभर कर सामने आ जाता है। उपक्रम तथा उपसंहार का उपयोग इनमें भी आदर्श नहीं हुआ। इनके एकांकियों की बड़ी विशेषताएँ सुपराई और सुलभा हुआ कथानक है। ये एकांकी किसी चरित्र का अन्तरङ्ग चित्रित करने के लिए नहीं प्रस्तुत हुए, स्थिति की बिड़बना ही इनमें दिखाई गयी है।

यहाँ तरु सेठ गो-वन्ददासजी के एकांकियों की स्थूल रूपरेखा दी गयी है। इसमें सब से प्रमुख बात तो यह प्रकट होती है कि नाटककार ने ये नाटक नाटकीय कला का उत्कर्ष करने के प्रमुख उद्देश्य से नहीं लिखे। उसके मन में कुछ विषयों की व्याख्या उत्पन्न हुई है, अथवा उसे कोई विशेष-अनुभूति हुई है उसी व्याख्या को अभिव्यक्त करने का साधन उसने एकांकी को बनाया है जिन मुख्य विषयों की ओर उसने ध्यान आकर्षित किया है वे हैं हिंसा-अहिंसा, आत्मघात-बलिदान, प्रायश्चित्त की आवश्यकता, धर्म और सत्य की सूक्ष्म व्याख्या, न्यायका यथार्थ स्वरूप, राजा के विविध रूप, हिन्दू-मुस्लिम समस्या, अस्पृश्यता की समस्या, किसान-जमींदार की समस्या कॉंग्रेस-के मंत्रि-मंडल के समय की विविध मनोवाधायें। और भी जिनका समावेश है उनका उल्लेख ऊपर परिचय में हो चुका है। जहाँ पर नाटककार ने व्याख्या की है, एक का दूसरे से सूक्ष्म अन्तर प्रकट किया है वहाँ उसने पेंनी दृष्टि से काम लिया है, और अविकारात् उन सब में गांधीवादी दृष्टि काम कर रही है।

जहाँ जीवन के तथ्यों और अनुभूतियों का प्रश्न है, नाटककार प्रायः-में विश्वास रखता है, सत्य को मानता है, पर सत्य की व्याख्या में

वह नृत्य को सत्य-भाषण तक ही सीमित नहीं रखता, पुरुषोत्तम के शब्द उन्नी के शब्द हैं—“हमारे शास्त्रों में सत्य और असत्य की व्याख्या बड़ी बारीकी से की गयी है। अनेक बार सत्य के स्थान पर मिथ्या भाषण नृत्य से भी बड़ी वस्तु होता है।” और धर्म क्या है यह भी समझा है। धर्म की यह उदार और अनुदार शब्दों में व्याख्या तो नहीं करता, पर जैसे आचार के धर्म में उत्तरदायित्व और विश्वास का धर्म उसे विशेष प्रिय है। शरणागत की रक्षा, वचन का पालन करने के लिए उसके पात्र अपनी कुन-परम्परा को भी त्याग करने का साहस दिखाते हैं। जाति और वर्ण परम्परा पर वह व्यंग करता है। एक स्थान पर ‘सीधिया’ में धर्म के अर्थ क्षत्रियत्व का होना भी वह मानता है।

मूलतः वह भारतीय समाज के विविध विधानों का विरोधी नहीं। वह उनमें हानि और अस्वामयिकता पाता है और उनकी ओर ध्यान आकृष्ट करता है।

संयम इस नाटककार का बड़ा गुण है। नाटकों की टेकनीक में संयम है। वह घोर कलावादियों की तरह एकाङ्कियों के अपने निजी सौन्दर्य की ओर उग्रता से अग्रसर नहीं है। उसने नाटक की टेकनीक को अपने संयम के घेरें में ले लिया है। समस्याएँ उपस्थित करने में संयम है—कान्ति की बात कहते-कहते आरंभ सोचने-सोचते जैसे रुक जाता है। आवेश आता है पर दबका नहीं तो वह आरत होकर आता है। तर्कों में नवीन प्रणाली की ओर आकर्षण होते हुए भी वे प्राचीन दृष्टान्तों में भाराकान्त हो उठे हैं। शब्दों का चतुरा परिमार्जन और वाक्यों में ऐसी व्यवस्था भी संयम का परिणाम है।

नाटककार ने ‘उपक्रम’ और ‘उपसंहार’ की उद्भावना की है पर उनका उपयोग सब स्थलों पर ठीक नहीं कर सका।

### सेटली के मोनोड्रामा—

सेटली ने एक और नयी शैली का उपयोग अपने एकांकियों में किया है, वह है ‘मोनोड्रामा’। ‘एक प्राचीन एकांकी’— संस्कृत में जिस प्रकार ‘आकाश शापित’ होते थे, उस प्रकार के, केवल अन्तर यह है कि इन्होंने

वच्छराज का नाम बदल कर पञ्चराज करती है । वच्छराज पूछते हैं तो उत्तर है, " इसलिये कि जिनसे आगे चल कर गोपालनन्दन के सहश कोई गो-नन्दन हमें कच्चे मूंग, श्रृंङ्कुरित चने, चोकर, खली, दुर्वादल की सानी न ... न खिला सके । "

इस संग्रह में 'निर्माण के आनन्द' के अतिरिक्त सभी एकांकियों में व्यंग और तटस्थता का स्मित हास व्याप्त है । यथार्थ स्थिति का दिग्दर्शन इनसे हो जाता है । समय की विविध अवस्थाओं की भांकी के साथ उनका दुर्बल पक्ष उभर कर सामने आ जाता है । उपक्रम तथा उपसंहार का उपयोग इनमें भी आदर्श नहीं हुआ । इनके एकांकियों की बड़ी विशेषताएं सुपरार्ड और खुलभा हुआ कथानक है । ये एकांकी किसी चरित्र का अन्तरङ्ग चित्रित करने के लिए नहीं प्रस्तुत हुए, स्थिति की बिडंबना ही इनमें दिखाई गयी है ।

यहाँ तक सेठ गो-वन्दनासजी के एकांकियों की स्थूल रूपरेखा दो गयी है । हमसे सब से प्रमुख बात तो यह प्रकट होती है कि नाटककार ने ये नाटक नाटकीय कला का उत्कर्ष करने के प्रमुख उद्देश्य से नहीं लिखे । उसके मन में कुछ विषयों की व्याख्या उत्पन्न हुई है, अथवा उसे कोई विशेष-अनुभूति हुई है उसी व्याख्या को अभिव्यक्त करने का साधन उसने एकांकी को बनाया है जिन मुख्य विषयों की ओर उसने ध्यान आकर्षित किया है वे हैं हिंसा-अहिंसा, आत्मघात-बलिदान, प्रायश्चित्त की आवश्यकता, धर्म और सत्य की सूक्ष्म व्याख्या, न्यायका यथार्थ स्वरूप, राजा के विविध रूप, हिन्दू-मुस्लिम समस्या, अस्पृश्यता की समस्या, किसान-जमींदार की समस्या कॉंग्रेस के मंत्रि-मंडल के समय की विविध मनोवाधायें । और भी जिनका समावेश है उनका उल्लेख ऊपर परिचय में हो चुका है । जहाँ पर नाटककार ने व्याख्या की है, एक का दूसरे से सूक्ष्म अन्तर प्रकट किया है वहाँ उसने पैनी दृष्टि से काम लिया है, और अविकसित उन सब में गाधीनादी दृष्टि काम कर रही है ।

जहाँ जीवन के तथ्यों और अनुभूतियों का प्रश्न है, नाटककार प्रायश्चित्त में विश्वास रखता है, सत्य को मानता है, पर सत्य की व्याख्या में

मृत्यु को सत्य-भाषण तक ही सीमित नहीं रखता, पुरुषोत्तम के शब्द भी के शब्द हैं—“हमारे शास्त्रों में सत्य और असत्य की व्याख्या बड़ी लीकी से की गयी है। अनेक बार मृत्यु के स्थान पर मिथ्या भाषण से भी बड़ी वस्तु होता है।” और धर्म क्या है यह भी मस्था है। धर्म की यह उदार और अनुदार शब्दों में व्याख्या तो नहीं करता, पर जैसे आचार के धर्म से उत्तरदायित्व और विश्वास का धर्म उसे विशेष प्रिय है। शरणागत की रक्षा, वचन का पालन करने के लिए उसके अपने अपनी कुल-परम्परा को भी त्याग करने का साहस दिखाते हैं। जाति और वर्ण परम्परा पर वह व्यंग करता है। एक स्थान पर ‘सीधिया’ में धर्म से अर्थ क्षत्रियत्व का होना भी वह मानता है।

मूलतः वह भारतीय समाज के विविध विधानों का विरोधी नहीं। वह उनमें हास और अस्वामयिकता पाता है और उनकी ओर ध्यान आकृष्ट करता है।

संयम इस नाटककार का बड़ा गुण है। नाटकों की टेकनीक में संयम है। वह थोर कलावादियों की तरह एकाङ्कियों के अपने निजी सौन्दर्य की ओर उग्रता से अग्रसर नहीं है। उसने नाटक की टेकनीक को अपने संयम के घेरे में ले लिया है। समस्याएँ उल्लिखित करने में संयम है—क्रान्ति की बात कहने-बहने और लोचने-लोचने जैसे रुक जाता है। आवेश आता है पर दबकर, बर्ती तो वह आहत होकर आता है। तर्कों में नवीन प्रणाली की ओर आकर्षण होते हुए भी वे प्राचीन दृष्टान्तों से भागकान्त हो उठे हैं। शब्दों, कथना परिमार्जन और वाक्यों में ऐसी व्यवस्था भी संयम का परिणाम है।

नाटककार ने ‘उपक्रम’ और ‘उपसंहार’ की उद्भावना की है पर उनका उपयोग सब स्थलों पर ठीक नहीं कर सका।

### सेटली के मोनोड्रामा—

सेटली ने एक और नयी शैली का उपयोग अपने एकाङ्कियों में किया है, वह है ‘मोनोड्रामा’। ‘एक प्राचीन एकांकी’— संस्कृत में जिस प्रकार ‘आकाश भाषित’ होने के, उस प्रकार के, केवल अन्तर यह है कि इन्होंने

इन नाटकों में 'आकाश भाषित' तो यथार्थतः एक ही निवा है, अन्य में कहीं चश्मा, कहीं नोट बुक, कहीं कलम, कहीं लाइट-हाउस टावर, कहीं वगैरा, कहीं चिमनी, कहीं वादल, कहीं धरती, कहीं घोड़ा जैसे भयानक को साधन बनाया है। अतएव उसके मोनोड्रामा में हमें तीन प्रयोग मिलते हैं—एक तो ऐसे पदार्थ और पशुओं को लेकर जो बोलते नहीं—दूसरे 'आकाश-भाषित' आकाश की ओर मुखा उठा कर किसी के प्रश्न को दुहराकर उसका उत्तर देने का चेष्टा। तीसरा एक प्रयोग है—'शाप और वर' में—बोलने वाला पात्र एक है—स्त्री। पर स्टेज पर उसका पुरुष भी है। वह उसी पुरुष को संबोधन करके अपने हृदय की बात कहती है। पुरुष में कायिक प्रतिक्रिया तो होती है—और उम पर बहला पात्र का लक्ष्य भी रहता है, पर वह पुरुष कुछ बोलना नहीं—बोलने का कार्य केवल एक ही पात्र करता है, इसीलिये इसे भी मोनोड्रामा ही कहा जा सकता है।

'प्रलय और सृष्टि' में हमें एक अंधेड़ पुरुष मिलता है। वह अपने कमरे में हैं, उस कमरे की खिड़कियों में से एक मन्दिर का ऊंचा शिखर, एक मिल की चिमनी, एक लाइट हाउस टावर दिखाई पड़ते हैं।

पुरुष पहले अपने चश्मे से बात करता है। दृष्टि जीवन की नोंव है... दार्शनिक सफेद काच से देखता है, उसे सभी में सचाई दीखती है। दो रंग सब से आकर्षक हैं—हरा और लाल। धनी की आँखों पर हरा चश्मा—उसे सब ओर हरा ही हरा दीखता है। लाल चश्मे से पता चलता है कि अशुभित का खून बहकर कुछ के खून की वृद्धि हो रही है" उसी खून ने चश्मे का रंग लाल किया है।

इस प्रकार इस एकांकी में दार्शनिक, पूंजीपति और क्रान्तिकारी की निवेचना की है। दार्शनिक के मत से ईश्वर, कर्म और भाग्य भोग से वह सहमत नहीं होता। पूंजीपति का सुख कच्ची नोंव पर है, तब क्रान्ति की उपयोगिता पर वह विश्वास कर उठता है।

वही सुबक 'नोटबुक' से बात करता मिलता है—उसमें लिखे हुए कुछ-कुछ की दृष्टि के आधार पर वेद और वेदों के निचोड़ की आलोचन

व्रता है—सब द्रव्य हैं, वसुधा एक कुटुम्ब है, सब वा इत करो, ये सिद्धान्त  
बेबल स्वप्न रहे। राम-राज्य की वल्पना भी है, और अहिंसा भी मान्य है,  
जहाँ युद्ध के लिए सेना की आवश्यकता न पड़ेगी, पर यह सब वल्पना है।  
मन्त्र है यह कि सब कुछ 'सैल' है, योग्य ही जावित रह सकता है श्रमिक ही  
योग्यतम है। जिन्होंने अब तक श्रमजीवियों का रक्त पिशा है उनका खून  
बढ़ाना होगा—बच्चन वा यह कहना 'जग बदलेगा, किन्तु न जीवन' गलत है।  
रोटी वा नवान मावर्स ने हल किया, बैकम वा सिगरुंड प्रायड ने। "व्यक्ति-  
गत सम्पत्ति के नाश और बन्दन रहित सैकम सुरों के भोगने की आजादी  
अनरिस्ट्रिक्टमिलते ही जग और जीवन दोनों बदल जायेंगे।"

वही पुत्र 'कलम' को सम्बोधन करना हुआ रहता है 'तू उन नव्वे के  
निग लिख जो—

'... कठिन हलो को नोकों में अदिरान लिख रहे धरती पर' जिनमें  
मजदूर आ हैं, और जिन श्रेष्ठ दम ने-राजा-महाराजा, सैठ साहूकार, पूजापति,  
मालगुजार, जगादार ताल्लुकदार, धर्म के ठेकेदार महन्त गुनाई ने  
इन नव्वे को चूसा है उनके खून को लाल रीसवाई से इन नव्वे की  
समस्या लिख।

तब वह लाइड-हाउस टावर को अपना है—रह उसके लपक से यह  
प्रकट करना चाहता है कि ऊपर जो दरजु नहीं दीरती वह प्रकश मिलने  
पर महारत ने देखने से जानी जाती है और तब जहाँ वह लपर से नहीं  
दीरता अन्तर दिखमान मिलता है। दया वा सिद्धान्त भूल है। यह दस  
व्यक्ति नव्वे वा दून दून दार एड खून के अन्तरे टिटवा देते हैं और उषेकरते  
द दया। दया ने उल्लान पाने के लिए अन्तमान सामाजिक संस्थाओं नष्ट  
करदा जानी चाहिए।

मंदिर के बरुटे वा धनि हुक्कर पर पला करता है कि ये मंदिर भी  
उत्तम दम के लिए है जो नव्वे वा दाम नुम्बे है—श्रेष्ठ नव्वे वा तो अस्पृश्व  
वरने जाण दीरती दिखे जाते, जो जाने के उन्हें अस्पृश्वो वा म्हाष्ट  
के लो पर म्हाष्ट, यह बर नती होगा। ईश्वर वा अस्पृश्व-विश्वास यदि नाश  
वा होगा तो न संस्थाओं के नव्वे वा होगा परेगा। दम के खून के



बलिदान से यहाँ एक नये त्रिलोक के प्रताक की रचना हो और वह त्रिलोक हो मजदूरों, किसानों और उनके बुद्धिशाली नेताओं का ।

चिमना से भी वह यही कहता है कि 'श्रमजीवियों की मञ्ची प्रतीक' ! किन्तु इस वक्त पूंजी द्वारा खरीदी हुई, उनका प्रतिनिधित्व करनेवाली चिमनी तू ही इस पूंजीवाद को नष्ट कर दे ।

बादलों को देखता है—'जमीन पर किसान और मजदूर रहे हैं, आसमान में तुम डटो ।

गरजो और उनके कानों के परदे फाड़ दो, जिन्होंने, मधुर शब्दों... 'आप महा-पुरुष' हैं, 'आप परोपकारी हैं' 'दानवीर हैं' इसके सिवा और कोई शब्द नहीं सुने ।

चमको विजली और ढा दो बड़ी बड़ी इमारतों और उद्यानों को ।

ओले गिरो और तोड़ फोड़ दो इन पापालयों को । आंधा चलो और नष्ट करदो उस संस्कृति को जिसमें इसके लिए नव्वे का खून ठंडा हो रहा है ।

हा प्रलय—नाश पर ही निर्माण अवलंबित है ।

धरती को देखकर कहता है; धरती काँप उठी इस बार का प्रलय हो पूंजीवाद और उसकी सृष्टि का ।

यहाँ लेखक चरमोत्कर्ष उपस्थित करता है पृथ्वी के भूकंप द्वारा-भूकंप हो उठता है और वह पुरुष जो मजदूरों का नेता है कहता है :—

“मेरा मकान गिरा । महन्त उससे दवा” “क्या मेरा बाद भी इकंग है ? ‘चिमनी’ ‘श्रमजीवियों की मञ्ची प्रतीक, जिसे पूंजीवाद ने खरीद लिया था, गिरी । यानी पूंजीवाद और श्रमजीवीवाद की प्रतीक गिरी।” मन्दिर खड़ा है । ‘मैं, मजदूरों का नेता मैं ‘मैं अपने मकान में कैद ।’ अन्त में पृथ्वी के काँपने से वह अपने ही मकान में गिरता है ।

‘अन्धबेला’ एकाङ्की भी एक पात्रीय है । एक अघेड़ उम्र का मनुष्य, घोड़े की विविध क्रियाओं को लक्ष्य करके, उनमें अपनी मनोभिलाषाओं की देखता है और उस घोड़े को, जिसका नाम ‘अन्धबेला’ है सम्बोधन द्वारा अपने मनोभावा को प्रकट करता है । जिन से हमें विदित होता

है कि "इस घाटे को पीठ पर बैठ जाने कितने" बड़े-बड़े मजदूरों से सँव लगायी, रास्ता चलती गाड़ियाँ लूटीं, मोटरें लूटीं—ऐसा उखने पाँप के मट्टा धन पर उठे हुए कंजूगों, मक्खीचूसों को "लाहूँहारों-जमीदारों" ताल्लुकदारों को लूटने की क्रिया—इन कानूनी लुटेरों को लूटने को दिया। लूट कर वह धन कर देता है। पर-न्तु और बच्चों का रक्षा करता है, उन्हें नहीं मरता।"

यह 'अनवेना' किसका चित्र है? डाकू या आराध्यवादी—कान्तिवारी का?

'राग और वर' को लेखक ने 'दो भागों में एक नाटक' बताया है। एकांकी इसलिए नहीं कि इसमें दो अङ्क हैं—अङ्क क्या भाग हैं, इसीलिए उन्हें 'पूर्वाङ्क' और 'उत्तराङ्क' कहा गया है। यथार्थ में ये दोनों भाग अलग-अलग पात्रों के चरित्र रखने वाले दो विपरीत अवस्थाओं को दिखाने वाले दृश्य हैं। नाटक का मन्देश दोनो विपरीत-भाव रखने वाले दृश्यों को एक में जोड़ कर समझने से ही सिद्ध होता है। अतः उन्हें एक नाम से गूँथ दिया गया है। पहले भाग में एक पण्डीर घराने की स्त्री है, नरणाथन, उसे घन या सुन मिला है पर प्रेम नहीं मिल सका। वह मरते समय अपने पति के समक्ष अपने हृदय के समस्त उद्वेग प्रकट करता स्मरती है। यह आरोप परती है कि घन वा महात्म्य तो मिला, पर तुम्हारा प्रेम नहीं मिला, जिससे जीवन में तिलकता आ गई—तुम्हारे मन से प्रेम न मिल सका था। मेरा जैसा प्रेम न मिल, लाहारा तो मिल सकती थी। मेरे ऊपर सारा लालच लालसुर का इसलिए था कि तुम्हारे दिल की उतर-चढ़ाई मिले। सुभो पुत्र जनक का पशान लक्ष्मी गया। दच्छे होने की सम्भावना से मेरा भादर का शर उस घट परन उभरता है। तुम्हारे दिल की उतर-चढ़ाई कर लिये। सस्ता है या भाग्य पेठ पर वर, तब मेरा पेट खाली था—अपने से मरना। भाग्य दे, राक 'तुम्हारा वंश निर्दिष्ट' लालसुर है। तब इस वर का भाग्य के लिए उबर न हो। उबर कर मर वैश्व भक्त हो जाय। उबर कर मर वैश्व भक्त हो जाय। उबर कर मर वैश्व भक्त हो जाय।

मर रही है; वह पुरुष को भूरि-भूरि प्रशंसा करता है, उसके प्रेम में विह्वल है। सास-ससुर के लिए, घर के परमाणु परमाणु के लिए उसके हृदय में एक मोह है—साग नाटक सधुरिमा के भावां से परिपूर्ण है और वह जाती है यह वर माँग कर कि तुम घर सूना न रखोगे, फिर विवाह करोगे।

इन दोनों में स्त्री ही बोलती है, पुरुष तों उमकी बातों के प्रभाव में प्रतिक्रियायें करता है, केवल शारीरिक। मुख से शब्द एक नहा निकलता। अतः उन्हें मोनोड्रामा ही कहना होगा। उपरोक्त एकांकियों में इसमें विशेष स्वाभाविकता इसीलिए मानी जानी चाहिए कि जिसको अपनी बात सुनई समझाई जा रही है वह पुरुष सुन समझ सकता है। ऊपर के अन्य एकांकियों में समस्त वातावरण एक अस्वाभाविकता धारण कर लेता है, क्योंकि कलम-चश्मे आदि को संशोधन करके इम प्रकार जोर जोर से अपने मनोद्वगों को पागल ही प्रकट कर सकता है। Soliloquy (स्वगत) को जिस आधार पर नाटकों में अवाञ्छनीय बताया जाता है, उन्हीं आधारों पर 'शाप और वर' को छोड़ कर शेष ये मोनोड्रामा उससे भी अधिक अस्वाभाविक ठहरेंगे।

'सच्चा जीवन' संस्कृत के ढंग का 'आकाश-भाषित' एकांकी है। आकाश की ओर मुँह करके किसी प्रश्न को दुहराया जाता है, जैसे कोई ऊपर पूछ रहा हो। फिर उसका उत्तर दिया जाता है। युवक सच्चे जीवन की अनुभूति पाना चाहता है।

सच्चा जीवन है सड़न करना—पहाड़ों की तरह निर्जीव होकर? नहीं, यह नहीं सच्चा जीवन।

जीवन-वैतरणी तरना सच्चा जीवन—इसे कृमि कीट तारु करते हैं। नहीं, यह नहीं।

अर्थ जीवन है—भोग से सन्तोष नहीं। नहीं, यह सच्चा जीवन नहीं।

अधिकार प्राप्ति है—इसके लिए षडयंत्र और पाप करने होते हैं। नहीं, नहीं।

पुरुष के लिए स्त्री, स्त्री के लिए पुरुष की प्राप्ति—पर इसके लिए कलह और दृष्ट्यायें होती हैं—यह भी सच्चा जीवन नहीं। तब सच्चा जीवन ?

ठीक रास्ते पर चलना, बिना विघ्न-बाधाओं की परवाह किये चलना, श्रमक चलना, निष्काम चलना।

सूर्य इसी तरह चलता है, सबकी सेवा करता है, बिना बदला चाहे। इस निष्कर्ष से युवक प्रसन्न होता है।

विषय की विवेचना और उसे स्पष्ट करने के लिए ही इन एकांकियों का सृजन हुआ है। अन्य एकांकियों की अपेक्षा इनमें पूर्व-पक्ष को देखने में नाटककार ने काफी उदारता दिखाई है और चेष्टा की है कि वह प्रश्न यथा संभव सब ओर से पूर्णतः रद्द दिया जा सके, तब जैसे प्रलय और सृष्टि में तात्कालिक ढंग से पूर्व-पक्ष की दुर्बलता की ओर संकेत करके नाटक समाप्त कर दिया गया है। एक पात्राय नाटकों में मर्मस्पर्शिता की विशेष आवश्यकता है। पट चाहे तो व्याख्य के संचारियों की सहायता से ही अथवा विदग्ध बाणी (wit) से। यह नाटककार वाक् वैदग्ध्य का उत्तम उपयोग नहीं कर पाता। हृदय के राग को छूने की चेष्टा करता है—इसके लिए जहाँ तहाँ कवियों की उल्लिखों का रङ्ग भरता है—पर वह कवि भी नहीं है। साथ ही नाटककार एक उद्देश्य को लेकर लिख रहा है। वह रस के पूर्ण परिपाक के लिए नहीं ठहरता। अपनी बात कहने के लिए आगे बढ़ जाता है। इन सभी एक पात्राय एकांकियों में 'प्रलय और सृष्टि' को छोड़ कर शेष आन्तरिक क्षोभ और आन्तरिक उल्लेख तो प्रकट करते हैं पर वस्तु की गति नहीं देते। 'प्रलय और सृष्टि' में गति है और चरमवस्था भी बन पड़ी है। 'अलवेला' एतन्मं सबसे असह्य एकांकी है—Abrupt (अपरपरित)—भाव में भी, शैली में भी। नाटककार ने साम्यवाद और क्रान्ति के पक्ष को प्रबलतापूर्वक रख कर संघर्ष समझे दाएक दा बाय लिया है, जिससे अपने पुराने घर का कोना-बोना दूर जाय, फिर एक फूँक में उसे टुम्बा देने की चेष्टा की है। ऐसे मोनोड्रामा सिन्दूर में बेकल संठकों ने ही लिखे हैं। नया प्रयत्न है—अभी विचार ही इपेसा रखता है। एक विद्वान को 'शप और दर' में मनो-

विश्लेषण एवं वैषम्य का सुन्दर प्रयोग किया हुआ मिलता है। मनोविश्लेषण साइकोएनैलिसिस को कहते हैं। उसका प्रयोग इन मोनॉड्रामाओं में कड़ी नहीं मिलेगा। सम्भवतः स्पष्ट प्रतिद्विधा के भाषों से हुए सङ्कल्पों के उद्देश को मनोविश्लेषण का प्रयोग माना गया है अथवा प्रेम की निराशा में प्रतिकूल, और नाश चाहने वाली मनोवृत्ति और प्रेम के सफल टन्मेष से अनुकूल और विकास चाहनेवाली मनोवृत्ति के चित्रों को मनोविश्लेषण माना गया है। जहाँ तक चेतन मस्तिष्क के सङ्कल्पों को लिखा जायगा वहाँ तक मनोविश्लेषण की आवश्यकता नहीं साधारण स्थूल मनोविज्ञान ही काम दे जायगा। 'शाप और वर' के किसी भी कथन और कार्य को समझने के लिए उपचेतन अथवा अचेतन तक जाने की आवश्यकता नहीं। नाटककार धन के बाहुल्य का दुष्परिणाम दिखाना चाहता है—वह भी एक दम्पति के सम्बन्ध में। दोनों ही चित्र अतिरञ्जना के साथ हैं। वाञ्छनीय प्रभाव उत्पन्न करने के लिए, मनोविश्लेषण नग्न यथार्थ से सम्बन्ध रखता है! एक सीधा सा सिद्धान्त है—जब साधारण व्यापार परम्परा से किसी मानवी व्यापार या विचार का समाधान न हो सके तो मनोविश्लेषण की शरण ली जाती है—ऐसा इन एकांकियों में नहीं है।

सेठजी ने बहुत से नाटक लिखे हैं और उनमें से कुछ तो ऐसे लगते हैं जैसे विचार आते ही लिख डाले गये हों। जैसे लिखने के प्रयोग भर हों।

श्री० उदयशंकर भट्ट—हिन्दी के प्रमुख एकांकीकारों में एक उदयशंकर भट्ट भी हैं। १९४० में आपका एकांकियों का प्रथम संग्रह 'अभिनव एकाङ्की नाटक' प्रकाशित हुआ था। उसमें 'दो शब्द' में आपने बताया था कि 'एकांकी' नाटक लिखना मैंने पिछले दो साल से प्रारम्भ किया है। सम्भवतः इनके उस समय तक के प्रकाशित सभी एकांकी इस संग्रह में समाविष्ट हैं—इसमें छः एकांकी हैं : १ दुर्गा,—यह दो दृश्यों में समाप्त होता है। इसका आधार ऐतिहासिक है, विषय सामाजिक और नैतिक है। सामंत युग की विकृतियों को शौर्य और वेदना की तूलिका से नाटककार ने इसमें चित्रित है। दुर्गा के पिता को अफीम का व्यसन है, वह सब कुछ खोकर

अरावली की पहाड़ियों में छिपा हुआ है, दुर्जनसिंह उसकी टोह में है, चाहता है दुर्गा के पिता विजयसिंह से अपने पिता के तिरस्कार का प्रतिशोध। विजयसिंह ने दुर्जन के पिता को अकुल न बताकर अपना कन्या का विवाह करना अस्वीकार कर दिया था, वह दुर्गा को अपनी बांदी बनाना चाहता है। भौंवा भौल अफीम लेने जाता है और दुर्जन के चेंगुल में फँस जाता है। बृद्ध अफीम के लिए तय्य रहता है, अफीम दुर्जन से ही मिल सकती है। दुर्गा के नामने जटिन संघर्ष है, अपना धर्म या पिता की प्राण-रक्षा। वदपिता का प्राण-रक्षा के लिए अपना समर्पण कर देती है। दुर्जन उगले व्यंग करता है, तभी विजयसिंह आ उपास्यत होता है—अफीम लौटाकर दुर्जन से वह दुर्गा को मुक्त कर देने का पार्थना करता है। बृद्ध की ऐसी दयनीय दशा देख कर दुर्जन प्रभावित हो उठता है। वह विजयसिंह को उठाता है, उन्हे बंधा भाई स्वीकार करता है। विजयसिंह दुर्गा का हाथ दुर्जन के हाथ में दे देता है। इस पहाड़ी का नाटककार ने दो संघर्ष दिये हैं—एक संघर्ष है आन्तरिक यों और अतन्त्र संबंधों, वह दुर्गा के मन में उठता है, वह निजी संघर्ष ही नहीं है, उल्टा बृद्ध को भी भाग लेना पड़ता है। चरार्थ और प्यारदर्श का उलट विभेद प्रस्तुत हो जाता है। जिसमें बृद्ध तो बहुत क्षुद्र ही पड़ता है, दुर्गा उसे तो द्युत सो हो, पिता की प्राण-रक्षा के सफल से मान्य हो जाता है। दुर्गा के संघर्ष पर यह संघर्ष गन्नाह हो जाता है। दुर्गा संघर्ष दो अंशों में है—विजयसिंह और दुर्जनसिंह का है। नाटककार ने इस संघर्ष का एकाका का प्रवाल-संघर्ष माना है और इस संघर्ष का सूत्र जब एक पक्ष ने यह पर टूटने का और दूसरा पक्ष समर्पण दिखता है तभी नाटक समाप्त हो जाता। अथवा नाटक से दूसरे पक्ष वाली विजयसिंह का संघर्ष। दुर्गा का मुँह के लिए है, जिसमें अन्तिम (ट्रोजे) कौशल का उपयोग कर नाटक का अन्तिम विजयसिंह को ही दुर्गा के गद्दर से संघर्ष-ही देता है। दुर्जन के गद्दर का अन्तिम गद्दरता को भी उधार देता है। नाटक का अन्तिम विघटन है वापस हो जाती है—ट्रोजे ही का अन्तिम गद्दरता है। यह कहा जा सकता है कि ट्रोजे ही का अन्तिम के

लिए परिस्थितियों की प्रामाणिकता से अधिक मन के प्रभाव को विशेष बल दिया गया है। धिजयसिंह का दर्पशून्य होना और दुर्जन के पैरों में गिर पड़ना, दुर्जन के लिए एक भारी घटना हो सकती है, पर दुर्जन अपनी समस्त मलिनता को एक पल में दूर फेंक देगा यह कम संभव प्रतीत होता है। स्वाभाविकता पर यहाँ कुछ आघात है। समाप्ति की ओर दौड़ने में लेखक उतावली कर गया है। दुर्जन पर एक दो रगड़ और लगनी चाहिए थीं।

दूसरा एवांकी 'नेता' तथाकथित समाज-सुधारक नेताओं पर व्यंग्य है। इसके संविधान का विषय तो सामाजिक है, पर वह व्यक्त किया गया है वैधकिक समीकरण (equation) द्वारा। अतः यह एवांकी चरित्र प्रधान रचना नहीं जितना टाइप है, विशेष कोटि के व्यक्तियों का प्रतिनिधित्व करने वाला। पुरुषोत्तम जी समाज-सुधारक हैं, वे जाति-भेद का विरोध कर एक नयी समाज-व्यवस्था बनाना चाहते हैं, वे नेता बन चले हैं, पर जब उनका भतीजा अपने चाचा के आदर्शों से अनुप्राणित हो एक पढ़ी-लिखी चमार-कन्या मनोरमा से विवाह करना चाहता है तो उनके चाचाजी का बनावटी चेहरा गिर पड़ता है और वे यह कह कर मनोहर को निषेध करते हैं :

“नहीं, मैं इस प्रकार की आज्ञा नहीं दे सकता। यह समाज का सुधार नहीं समाज की हत्या है, संस्कृति का पतन है। हमारा समाज अभी इस काम के लिए इतनी दूर जान के लिए.....” और वह नेता होने के दम्भ को त्याग देने की प्रतिज्ञा करता है।

इसमें संदेह नहीं कि प्रत्यक्ष में नाटक प्रतिक्रियावादी है, व्यंग्य में प्रगतिपूर्ण। पर, नाटककार ने अन्तिम उद्घाटन वा दड़े कौशल से प्रयोग किया है, इस कारण एवांकी में जो यथार्थ गति आती है वह अन्त में ही आती है। पूर्व के तीन दृश्यों में विन्दु के उभरने के सूत्रों के बीज ही अंकुरित होते हैं। मनोरमा और मनोहर चाचाजी के आदर्शों के प्रलोभक आश्वासन की कल्पित छाया के नीचे अपने बड़े चले जा रहे हैं। मुसद लोक को बल्पना में—

राम अन्त में अनायास धक्का लगता है और रेत की दवाल ढह जाती है।

'उन्नीस सौ पैंतीस' नाम का एकांकी भी इसी टेक्नीक पर है। बेकार सुरेन्द्र को कहीं एक (Want) माग का विज्ञापन मिल गया है। अर्जो उषने तुरन्त भेज दा है। वह अयमने लगा है कि कब स्वस्त दरिद्रता दूर हो जायगा, नाकरी अवश्य मिलेगी। वह प्रसन्न है। मा को प्रसन्न करता है, आपनी छा को प्रसन्न करता है—और इस प्रसन्न-लोक में विचल-सा घहरा पर गिरता है, यह संग्रह कि वह विज्ञापन तो "उन्नीस सौ पैंतीस" का है। यद्यपि प्रोजेक्ट महोदय सुरेन्द्र को वह भावना का अर्जो भेज देने के अर्थ है नाकरी लग जाना, और उसी पर शोखचिल्लियों की भौंति गढ़ बनाने लग जाना दारयापद लगना है—पर नाटककार को दुर्बल मस्तिष्क और विकल मस्तिष्क की विचित्रावस्था बिलग्य हो शर्माष्ट है। इस कल्पना-लोक का ना दे मुख उठाया जाय वहा ठोक है, यद्यार्थ का अठोर चणुल को हर अन्य चारों ओर है ही। पर एकांकी की अन्वेषी भाव-भूमि इनके प्रद को तो दृजना के अत्रसार के ऊपर उभर देती है। विचरे बेकार के प्रति पर अयचना, और परिश्रितियों में उपहास और हास्य इनकी धूप छोटा बड़ सुशानता में इस एकांकी में सुनी गयी है। यह एक दृश्य काया गराता है। 'हर विचरित' भी एक दृश्य का है। टेक्नीक पर 'प्रतिम' काटका गराता है। नाटक अन्त में ही भावना-संपर्क में नाकरी नटना है,



पढ़ने लभा । संविधान में ऐसी दुर्बलता सदा ही क्षम्य नहीं मानी जा सकती । पर नाट्यकार ने इस एवांकी को भी प्रहसन के मूड में लिखना चाहा है ।

‘एक ही कब्र में’ एवांकी का विषय गम्भीर है, और यह यथार्थ में ट्रेजेडी है, विषय में सुखान्त । संविधान में ट्रेजेडी इसलिए कि जिन पात्रों के प्रति हमारी संवेदना जागृत होती है, वे काल-कवलित हो जाते हैं, मले ही प्रकृति के आक्रोश भूकम्प से ही सही । पर विषय है हिन्दू मुसलमानों के प्रथकरण के भ्रम का नाश—वह प्राप्त हो जाता है, और विरोधी को भी “अपनी भूल विदित होती है—तब वह मरते समय खुदा से माफ़ी मांगता है ऐ खुदा मेरे अपराध क्षमा कर । मैंने बगल में सोते हुए भाई की जात को घृणा की दृष्टि से देखा ।” यह एवांकी पात्र-संघर्ष के साथ सिद्धान्त-संघर्ष पर खड़ा हुआ है । पात्रों में तो नसीर और ज्ञानचन्द्र में संघर्ष है, पर यह संघर्ष उभर नहीं पाता क्योंकि ज्ञानचन्द्र नसीर को शत्रु मानने को प्रस्तुत नहीं, अतः एक ही हाथ ताली बजाने को फड़फड़ाता दीखता है । सिद्धान्त-संघर्ष में है मुसलिम । लोग का सिद्धान्त, मुसलमानों को हिन्दुओं से अलग मानना । ज्ञानचन्द्र का सिद्धान्त है, नहीं हिन्दू मुसलमानों में कोई भेद नहीं । वे गरीब मुसलमानों को सुविधा दिलाने का उद्योग करते हैं, स्वयं अपने पैसे खर्च करते हैं, और अन्त में भूकम्प के समय अपने शत्रु नसीर की प्राण-रक्षा करने के उद्योग में अपने प्राण देते हैं ।

एवांकी घटना प्रधान है, सामयिक समस्या और गान्धीवादी विचारधारा से प्रभावित है । प्रतिपक्षी नसीर का चित्र कुछ असहृदयता से उपस्थित किया गया है, क्योंकि उसे मूलतः स्वार्थी दिखाया गया है । अपने सिद्धान्त पर विश्वास करने वाला नहीं । क्या हिन्दू-मुसलिम प्रथकरण में विश्वास रखने वाले मुसलमान अपने मन में अपने सिद्धान्त पर अविश्वास करते हैं, और केवल स्वार्थ के लिए ही इस ओर प्रवृत्त हैं ? ऐसे विषय के लिए महान चरित्र के साथ महान एवांकी की रचना भट्ट जी कर सकते थे ।

सेठ लामचंद दो दृश्यों का एवांकी है और इसमें वंजूम सूदखोर सेठ की शा का चित्र है । संविधान के लिए वह घटना ली गई है, जिसका ताँता

एकबार देश के समस्त बड़े-बड़े शहरों में फैल गया था। दिन दहाड़े धोखे से चक्रेती। सेठ लाभचन्द्रजाँ यों तो किसी पर दया करके एक पाई भी नहीं दे पाते, पर भुगों के चक्र में पड़ जाते हैं। ये ठग पहले तो नगोजा की रानी साहिबा के गुम्भारता बन कर आते हैं और एक आभूषण रख बर सात हजार रुपये नकद ले जाते हैं। फिर पुलिस का रूप धारण कर आते हैं। सेठ से वह आभूषण भा लेकर चम्पत हो जाते हैं। कहीं तो सेठ बन अफगानों की ही रूपये देना चाहता था, न विचारे दुखी महादीन को ही तो पाई तक दी उसके संकट को जानते हुए भी, वहाँ यों नात हजार खो बैठा।

इनका दूसरा एकांकी का संप्रद प्रक शित हुआ है 'स्त्री का हृदय'। नाटककार न यथाया है कि इन सप्रद के एकांकियों में 'जजना' नाट्य-रूपक को छोड़ कर शेष सब यथार्थवादी नाटक हैं। पहला नाटक 'स्त्री का हृदय' है। जगदीशराय ने अपना पतन अजना को पहन सारा है। अजना के भाई अप्पर ने उन्हें दो मान नी सजा करावा है। अजना को टॉग दूट गई है। तीन महीने बाद उसे अस्पताल से छुड़ा मिली है। अज न तो यजदन्त जगदीशराय को अपना पिता मानना चाहता है, अजना भा भुना देना चाहती है। शोभा लक्ष्मी को छोड़ कर सभी जगदीशराय के विरुद्ध हैं—शोभा की यह आपत्ति कियों को पसन्द नहीं आती कि—“जब दाजूजा कमते थे तर सबको अच्छे लगते थे। यदि आपकी रजा के लिए उनकी नींदों दूट गयी वहाँ लगान लग जाय, तो वे ऐसे रूप ही मध्ये . . .” यहाँ परने दृश्य तक तो नाटककार परिस्थितियों का परिचय दे पाया है। दूसरा दृश्य मुद्र नागयण के तर से रहीं हैं—गुरुनागयण अपना तरना वा रम्बर दशवन्त ने करना चाहते हैं। आर एतरी यहाँ दशवन्त और अजना किमन्दिन मये हैं। इवर-जगदीशराय को ही है। जेकर की रजा का दार्शन एकांकीकार ने अच्छा किया है। मरना जगदीशराय को जेकर बनाना चाहते हैं, दशवन्त भी मरना है। यह दो शब्द जगदीशराय का जन्ते हैं। जगदीशरायण एकांकी में दित्त अपदल है तर र शब्दना जैय र रने दीटा है—एक पर दुरतर दशु तर दुश तरर भरते है। मंतर से जजना, जान है तो

दीव पड़ती है बचाने। यशवन्त कहता है वह हमारे कोई नहीं, पर अञ्जना अपने को नहीं रोक सकती—वह दुःखी होकर पति के चरमों में मूड़ित गिर पड़ती है। यही सम्भवतः स्त्री का हृदय है। एकाङ्कीकार का टेक्नीक में कोई अन्तर नहीं पड़ा। वही दो दृश्य, वही अन्त में रक्षरपोद्घाटन और मनमन्य कर एकाङ्की का समाप्त हो जाना। हाँ सग्विज्ञान की कहाना में यहाँ पूर्व जैसी विशिष्ट दुर्बलता नहीं प्रतीत होती। फिर भी नाटककार ने जो मान्यताएँ स्वीकार की हैं वे किञ्चित् आपत्तिजनक अब भी हैं। यह तो क्या सीमा तक माना जा सकता है यथार्थतः नहीं, कि आधुनिक समाज के पढ़े लिखे स्त्री-पुरुषों में सम्बन्ध का आचार आर्थिक है। पति कमा नहीं सकता तो स्त्री विरुद्ध हो उठेगी, पुत्र विद्रोही हो उठेगा, याला उसे सजा दिलाकर प्रमत्त होगा। पर यह मानना कठिन होगा कि जिस व्यक्ति ने न्याय के लिए नौकरी छोड़ी, वह व्यसन में फँस जायगा, और इतना पतित हो जायगा, फिर जिस अञ्जना में वह स्त्री-हृदय है जिसका अभिव्यक्ति सबसे अन्त में हुई वह उसे जेल-भेजने में सहायक हो सकेगी? अर्थ को और नैतिक आवरण की सहायता को बहुत स्थूल रूप में एकाङ्कीकार ने ग्रहण किया है। कोई मनोविश्लेषणात्मक कारण ही पुरुष से अपनी पत्नी पर वह भीषण प्रहार करा सकता है जो जगदीशराय ने किया—जब कि पति-पत्नी दोनों पढ़े-लिखे सुशिक्षित थे। उपासी और कहीं कोई संकेत भी नहीं। यहाँ यह भी प्रश्न है कि क्या दराड दिला कर अञ्जना के प्रति किये गये अपराध का समाहार हो गया। अञ्जना के पति को दराड दिलाने की व्यवस्था पर नाटक को निर्भर करना वहाँ तक उचित कहा जा सकता है। नाटककार ने अन्त की कल्पना पहले की और शेष पूर्व भाग का बाद में—और वह कल्पना भी उसने अन्त से उसकी सन्धि बिठाने की दृष्टि से की है।

इन मौलिक दुर्बलताओं के टोते हुए भी जिन हृदय का स्पन्दन इस एकाङ्की में है वह हेय नहीं। वह जैसे समस्त बुद्ध-व्यादान की असमर्थता में सिद्ध चर देता है।

‘नगला और द्रमला’ में मर्ष को स्पर्श करने वाली ( कामडी ) प्रहसना-  
 छिन्न दृष्टि है। चिन्तन नाम का नाटककार है। उसकी स्त्री भूखों मर रही है।  
 अच्छे तबप रहे हैं। धनाभाव के कारण वह उन्हें नहीं बुला सकता। उसने  
 जो नाटक लिखा है उसका नायक उसे ही बनना पड़ता है। नाटक में वह  
 नायक बना हुआ नायिका ने प्रेमलाप कर रहा है कि उसकी स्त्री प्रवेश  
 करती है। उसे भ्रम होता है कि उसका पति सचमुच दूसरी स्त्री से प्रेम  
 कर रहा है। नाटक का सैनेजर जब उसे रोसता है तो वह यह उठती है—  
 “यह वैनमा नाटक है ? एक तरफ तो उसके बच्चों और मुझे शरीर ढकने  
 को बपया तक न मिले और उसका नाप रेगमी कपड़े पहन कर परायी औरतों  
 के साथ यौगन के गीत गाये।”

इस प्रेमली नाटक के सामने नकली नाटक बन्द हो जाता है। इस  
 एसांकी में दो दृश्य हैं, पर वे अजय-बलय दृश्य नाम देकर नाटककार ने  
 प्राप्त नहीं किये। अंतर्गत घटनाओं का रत्न-संकेत कर दिया है।

चिन्तन का आंतरिक संदर्भ, अन्तर्गत की दुरवस्था और उसके कुछ अ-  
 नित्यता का सर्जाय और चरम चित्र हाथ की भूमिका पर छायाचित्र की  
 भाँति प्रतिबिम्बित हो उठता है।

‘दस हजार’ में सीता प्राप्त है उस जाया बैठ का चित्रावन है जिसे  
 लक्ष्मण ने दस हजार देना कहा है। दस हजार रोगति है तब लक्ष्मण की  
 हारिण। बैठ लक्ष्मण की मुद्रा के लिए ही दस हजार देना ही प्राप्त नया।  
 जि है दस हजार रुपये अपने पक्ष में - जि त्रिय है, जि है पुत्र के दूट  
 मान का अन्त प्रकृति होती है, जि तना दस हजार बले जाने का  
 होता है, वे देवता की सी पाते हैं। राजसर्पार के दूरी साँचाव में भी  
 साँचाव दस हजार।

चिन्ता है शेरों की, इज्जतेयुद्ध जाने श्री योजना की—मर जाने पर चिन्ता है बाहर के लोगों को दिखाने की कि सब काम बड़े आदमी के योग्य ही हुआ है। बड़े-बड़े महातुभाव शोक प्रकट करने आते हैं। सब एक शिष्टाचार में बँधे, यथार्थतः जान-पहचान न होते हुए भी जान-पहचान का दम भरते हुए। यहाँ भी एकाङ्कीकार ने शोकमय परिस्थितियों की भूमिका पर एक प्रहसन खग कर दिया है। आर अस्वाभाविकता नहीं आने दी। विविध वर्ग के व्यक्तियों की अपनी निजी विशेषताएँ इस छोटे से एकांकी के एक-एक संकेत में ही उभार कर रखदी हैं। साथ ही घनश्याम को लाकर एकाङ्कीकार ने समस्त नाटक में एक गम्भीर व्यंग का भी गाथा स्वर तुनतुना दिया है। ऊपर के वदपन में भीतर की लुप्तता की भाँकी करा हो दी है। बिहारोलाल के इन शब्दों का स्वाद कैसा है—“भैया का काम, यहाँ का काम जहरा है या लड़की के मरने का ?”

त्रिष की पुढ़िया—इसका दूसरा नाम भी दिया गया है “माँ का दिल” रामो सुखिया की-सौतेली माँ है। रामो सुखिया को मार डालना चाहती है। रामो के लड़के को अपनी सौतेली बहिन बड़ी प्रिय लगती है। बहिन सुखिया भी अपने भाई सुल्लू पर प्यार करती है। रामो अपने भाई देवकी का सलाह से सुखिया को दूब में जहर दे देती है। सुल्लू पिताजी को सुखिया के मरने का भेद बता देता है। सौतेली माँ का डाह तो दिखाया ही गया है, बहिन-भाई के प्रेम का बड़ा निर्मल चित्र प्रगुत होता है—माँ के मनोविकार का प्रभाव उन बच्चों पर नहीं पड़ता। बहिन तो बीमार भाई के लिये मरते-मरते भी बिल्ली का बच्चा लेकर आई है। बिल्ली का बच्चा इस एकांकी के अन्तसाद को सहज स्नेह की रेखा रोचक के द्वारा और भी गहरा कर डालता है। एकांकी अवसादात्मक है।

जवानी नाट्य रूपक है। इसका अर्थ है कि इसके विविध पात्र विविध अपवादार्थ जगत् के तत्त्वों के रूपक हैं। आगंतुक विचारक का रूपक है, स्त्री-स्मृति का रूपक है, युवनी जवानी का। जवानी के बाद विचारक का आदर है, होना चाहिये, तभी उद्घाटन है। रूपक होते हुये भी रोचक है और

नाटकीयता से युक्त हैं। नाटककार ने कैदी के महारे विचारक, समृद्धि और वृद्धि के, जीवन में महत्व और दर्ताव्य पर प्रकाश डाला है। इस प्रकार का नाटक एक प्राधुनिक काल में एकांकीयों से नहीं लिखा गया, नाटकों में भगवतोत्पाद राजपेयीजी का छलना ही रूपक कहा जा सकता है।

गुंजा मनोखेलाल बहुत हलका प्रहसन है। उनकी बकालत नहीं चली, वे एक दशक से सुखी हुए और अब अर्जा-दावा लिखते हैं। उसमें भाग्य फल नहीं, चित्तुल हृदय है। उनके सुकान उनी बहरी बहरी वार्ते सुन कर उन्हें होठ जाते हैं। एक पत्र उनकी उद्युक्त से आया है, पर वह नाटकीय नटसदक का भेजा हुआ है, उसमें लिखा है कि गुंशीजी की पत्नी विधवा हो गयी। वे गने लगते हैं और अन्त में एक वृद्ध सब स्थिति समझकर जग-तैय उद गुंशीजी को यह दिशानाम देनाते हैं कि जब तक तुम जिन्दा हो गुलना खा विधवा नहीं हो सकती। इस प्रहसन के दो रूपक भाग हैं। पूर्व मुक्किलों से संबन्धित, दूसरा त्वा के विधवा संबन्धी वृत्त वाला। दोनों प्रलय-प्रलय से हैं, एकांकी-कार ने उन्हें एक में मिला तो दिया है। पर उसमें एक तामस्य नहीं आया।

भट्टजी की फला के सम्बन्ध में उपरोक्त दिवेचन के बाद कुछ उपर संवय में दूसरे विद्वानों के मत भी जान लेना नहित होगा। 'प्रो० रामरामायण ने बताया है कि इनके नाटक हिन्दी साहित्य में एक नवान्त रीति के परिचायक हैं जिसका जमाव हमारे यहाँ 'प्रसन्न था। दुःख पूर्ण नाटक 'Tragedy' लिखने का प्रयास करने का चलाई। 'प्रसादजी' के नाटक में दुःख बाद खर रैरामें भी मिलता है, पर इनका तो दृष्टिकोण ही 'Tragedy' है। 'दस हजार' से 'मनोवैज्ञानिक निरलेषण के साथ भट्टजा का नाटक ही ही उपलक्षण-पूर्वक विरचित करने में सफल हुए हैं।'

प्रो० श्री रामरामायण दाजी का तथ्य है--'भट्टजा की लेखना में भगवतोत्पाद नाटके स्पष्ट होते जाते हैं। एतों के स्वरूप भाषा की सृष्टि में जो फल मिलते हैं। प्रयोगों से वैज्ञानिक कहें न हो किन्तु स्वभाविकता के रूप में जो फल मिलते हैं उनसे बरत में भट्टजी ने बरीब उपलक्षण प्राप्त की

है। उनकी दृष्टि व्यक्तिवाद तक ही सीमित नहीं है वरन् वे मनोवैज्ञानिक ढंग से समाज के भयानक हिंसात्मक स्वरूप को अपनी शक्तिशालिनी लेखनी से कोमल बना कर धुने हुए रूप का निर्मल और भव्य स्वरूप दे देते हैं।”

प्रो० नगेन्द्र का मत है—भट्टजा युगधर्म से प्रेरित होकर अब कुछ दिनों से अपने आसपास के जीवन का और शकृष्ट हुए हैं “... उनके एकांकी भा प्रायः इसी जीवन की समस्याओं पर प्रकाश डालते हैं।” ... नाटकों में समस्या की विभिन्नता होते हुए भी एक बात सच है—मन को छूने की विधि। हमारे आज के परिवर्तन कालीन समाज की ऊपरी सतह में जो ढंग है, वह भले ही हमें कुछ हास्यास्पद लगे, लेकिन विश्लेषण करते समय हम अनुभव होगा कि उस ढंग के नीचे एक व्यथा छिपी हुई है।” ऊपर एक हैंगी, या व्यंग्य लेकिन नीचे एक हल्की निराशा—यही इन नाटकों की व्याख्या है।

भट्टजा के एकांकी टेक्नीक की दृष्टि से उनके बड़े गद्य नाटकों की अपेक्षा अधिक सफ़्त है। उनका इन छोटी रचनाओं में कथा-संवेच एवं एकाग्रता के अग्रह से कल्पना का विलास कम और नाटकीय संवेदना का स्पन्दन अधिक स्पष्ट हो गया है।

श्री गणेशप्रसाद द्विवेदी—इन्होंने भी कई एकांकी नाटक लिखे हैं। इनका एक संग्रह ‘सोहाग विन्दा और अन्य नाटक’ शर्षरु से प्रकाशित हुआ है। इसमें ‘सोहाग विन्दा,’ ‘वह फिर आई थी,’ ‘परदे का अपरपार्श्व’ ‘शर्माजा,’ ‘दूसरा उगाय ही क्या है।’ ‘सर्वस्व समर्पण’ एकांकी हैं। एक ‘कामरेड’ नाम का एकांकी भी है।

‘सोहाग विन्दा’ और ‘कामरेड’ इनके सु दर एकांकी हैं।

‘सोहाग विन्दा’ में रेलवे के एक स्टेशन मास्टर और उनकी पत्नी की कहानी है। काली बाबू एक छोटे स्टेशन के स्टेशन मास्टर हैं यहाँ का सारा काम इन्हें ही सँभालना पड़ता है। वे रात-दुन स्टेशन के कार्य में व्यस्त रहते हैं, और उनकी पत्नी क्वार्टर में घुमती रहती है। उनके इस रूखे ग जीवन में काली बाबू के गौसरे भाई विनोद आकर हिलेरे उठा जाते





रहस्य साथ-साथ बनते चले जाते हैं। प्रतिभा में संघर्ष और उसके चारों ओर के विस्तृत भग्न वातावरण में रहस्य गहरा होता जाता है। नाटक को वैवाहिक समस्या से सम्बन्धित करके सामाजिक बनाया जा सकता है। उस अवस्था में इसमें भी वे ही समस्याएँ प्रधान हो उठती हैं जो भुवनेश्वर में—सेक्स का प्रश्न भी आया हुआ माना जा सकता है। शत्रुपत आकांक्षाओं का दृष्ट रूप प्रतिभा में विनोद का आर्च्यण पाकर उभरना चाहता है, फिर अवरुद्ध होकर रोग में, उन्माद में, और मृत्यु में परिणत हो जाता है। मनोविश्लेषणा यहाँ प्रधान है।

पातिव्रत क्या ? क्या प्रतिभा के पातिव्रत पर संदेह किया जा सकता था ? काली बाबू जो आरम्भ से समझते रहे थे वह सत्य था, अथवा पत्र पढ़ कर जो समझा वह सत्य था—नाटककार ने समस्या की उलझन को भुवनेश्वर की रूपरेखा अधिक स्पष्ट बना कर उपस्थित किया है—इस समस्या का रंग निरन्तर गूढ़ होता जाता है। इसी से नाटक का एकंकी-सूत्र भी उक्त सब दुर्बलताओं के रदते हुए भी ठीक-ठाक चरमोत्कर्ष को ओर बढ़ता जाता है। द्विवेदीजी भुवनेश्वर से कुछ अधिक सावधान और संयमवान हैं—वे प्रतिभा की मान-रक्षा अथवा उसके रूप की रक्षा अन्त तक करते हैं। भुवनेश्वर के पात्रों में विद्रोह उत्पन्न हो जाता है, वे अपने आपको एक दम राष्ट्र कर देते हैं। मनमें कोई गॉठ नहीं देख पाने—चेतन उनका अत्यन्त उद्भासित हो उठता है। द्विवेदीजी के सारे वातावरण में उसका विपरीत भाव मिलता है। यहाँ सब उद्देग चेतन के शासन के कारण दबता चला जाता है—द्विवेदीजी की 'सुहागविन्दी' का चित्र भारत के घरों में, साधारण-कोटि के घरों में मिल सकता है। ऐसे ही चेतन का दबाव हमें उनके परदे का अपर पार्श्व में—रमेश में दिखायी पड़ता है, और जिसकी सूचना भर मिला है। रमेश की प्रेयसी और जनीदार बाबू भगवानदास को पत्नी में भी वह चेतन का दबाव, और अब चेतन का अन्त में उद्घाटन मिलता है—दुवैजी रमेश को सूचना देते हैं कि—'आज चार-गँव दिन से प्रजाप में परापर आगलाही नाम उन की जगान पर है।' यथार्थ में मनोविश्लेषण के आवार पर एकांकिका का करने का श्रेय द्विवेदी को ही है।

उपेन्द्रनाथ 'अशक'—'अशक' जो के संबंधमें एक मत इस प्रकार है।

"आशक रचनाओं में जीवन के प्रति दर्द भरा विद्रोह है। मानसिक संघर्ष का मनोवैज्ञानिक विरलेषण आपके एकांकियों का गुण है 'पापी' हालाँकि पर इसका उदाहरण है।"<sup>१</sup>

एक दूसरा मत है—"इनके नाटकों का क्षेत्र प्रायः पञ्जाब का साधारण मध्यवर्ग है जिसके भोग-व्यस्त जीवन में प्रायः नातिगहन सामाजिक समस्याएँ उठती हैं—जैसे विवाह की उलझन, पारिवारिक दायित्व के प्रश्न जो ज्यादा दुनियावी मसले नहीं हैं। इन समस्याओं को लेखक ने छुकर टोड़ दिया है—उनका विवेचन और समाधान नहीं किया। पशु इन सीमाओं का निर्देश कर देने के बाद, अपनी परिधि में अशक की सफलता अत्यन्त स्पष्ट है।.....दूरी सफाई और इतमीनान से वहीं-वहीं चारीगरी या शीं उपयोग करते हुए, वे समस्याओं को खोल कर रख देते हैं।"<sup>२</sup>

उपेन्द्रनाथ अशक के एकांकियों में वास्तव में चार अवसरों मिलती हैं। एक अवस्था उन नाटकों की है जो १९३६ से ३८ के बीच लिखे गये, एक नाट्यकार की भावनाओं अपनी पहली पत्नी की लम्बी बीमारी और अशक की बहु प्रभावोत्पादनी घटना के रंग से रंग रही थी—इस काल में उन्होंने निम्नलिखित नाटक लिखे—१ लक्ष्मी का रोग, २ पापी, ३ विवाह के दिन, ४ जोर, ५ समझौता, ६ मामूली, ७ अधिकार का रक्षक।

इनमें पहला तीन दुर्मान्त है और पिछले चार तारदारस पूर्ण। सातवाँ नाटक तारदारस पूर्ण होते हुए भी अपने अन्दर एक नीरव व्यंग्य रखता है और हमारे अंतःशोषी को दर्शाता जिन्दगी का सफल चित्रण करता है। अशक की हमारे शायद प्रतीत नहीं होगा, क्योंकि जो अन्तरधारा इस एकांकी का धारा कर रहा है, वह बहुत गंभीर है—उसके बाहरी जीवन और घरेलू जीवन का जो तारदारस है, वह जो कहता है उसके विरुद्ध करने के दावे भरता है—उसके अन्दर भी गंभीरता ही और अज्ञानित करने वाला है। जो

१—ए.सी. नाटक सम्पादक प्रो० अमरनाथ गुप्त।

२—१९०५ हिन्दी नाटक लेखक नगेन्द्र पृ० १४३।

व्यक्ति प्रवेश करते हैं, वे दीन-दुखी हैं। और अपने साथ हास्य नहीं करणा क्षपेते हुए आते हैं—इन सब चरित्रों की स्वभाव-रक्षा करना भी नाटककार को अभीष्ट रहा है, अतः सावातिरेक, उन्माद, अपवा विद्रूप परिस्थितियों के निर्माण से हास्य लाने की प्रणाली का उपयोग अरु में नहीं मिलता—फलतः सभी पात्र अपने स्वाभाविक स्वस्थ रूप में यथावत् अतिरेक हीन रूप में आते हैं—इससे नाटक में हास्य उतना स्फुट प्रतीत नहीं होता। पर समस्त नाटक में नेता का व्यंग है और बालक तथा ली, सम्पादक तथा रामलखन की भूमिका में और अपने वक्तव्यों और घोषणाओं तथा सवू उदगारों के प्रकाश में घनश्यामजी अपनी एक हास्यास्पद रूप-रेखा और छाया तय्यार करते हैं—यहीं इस एकांकी में व्याप्त हास्य है। 'जोक' और 'समझौता' Pure Comedies शुद्ध प्रहसन हैं। ये विचार प्रधान नहीं, प्रहसन हैं।

इन नाटकों में व्यंग्गात्मकता का अभाव तो नहीं, पर भावुकता का पुट विशेष है। 'अश्क' जो 'स्वर्ग की फलक' को अपना बड़ा एकांकी नाटक मानते हैं। यह भी इसी काल का लिखा हुआ है, और भावुकता का रंग इसमें भी अधिक है।

दूसरी अवस्था के इनके वे नाटक हैं, जिनमें विचारों की गंभीरता है, और स्टेजकी अपेक्षा उनमें विचारों की गहनता की ओर ध्यान अधिक है। इनमें अधिकांश नाटक 'सांकेतिक (Symbolic)' हैं। इशारों इशारों में मानव मन के उन भेदों से पर्दा उठाने का नाटककार ने प्रयास किया है जो अर्द्धचेतना की गहराई में दबे रहते हैं। ये नाटक १९३६ से १९४२ के बीच में लिखे गये हैं, इस काल के मुख्य नाटक ये हैं—

१—चरवाहे ( हंस ) ।

२—चिलमन ( 'किरण' नाम से हंस में छापा ) ।

३—खिड़की ( भारत ) ।

४—चुम्बक ।

५—मैमूना ( हंस ) ।

६—देवनाओं की छाया में ।

७—चमत्कार ।

८—सुखी जानी ।

इनमें से पहले छः नाटक अत्यन्त सांकेतिक, मनोवैज्ञानिक तथा तीखे चित्रों से युक्त हैं। ये उर्दू में बहुत पसन्द किये गये हैं। इन सब में 'चमत्कार' का एक विशेष स्थान है। 'सांकेतिक' ढंग से इसमें चमत्कारों के रहस्य में पर्दा उठाया गया है। यह 'चिलमन' और 'मैसूना' की भाँति दान्यान्त नर्तियों पर झान्थरस का डोते हुए भी उतना ही महान है।

इनके तीसरी श्रेणी के नाटक वे हैं जो अभी अप्रकाशित हैं। ये प्रधानतः सामाजिक तथा मनोवैज्ञानिक हैं। ये काफी लम्बे हैं—इनके रेडियो संस्करण तो रेडियो पर खेले गये हैं, ये हैं—१ घड़ी, यह एक प्रदखन (कामेरा) है। इसमें एक ऐसी स्त्री का चित्र है जो अपने घर को घड़ी की भाँति चलाना चाहती है, और चला रही है। तभी उसका भाई आजाता है जो पूरा बोहेमियन (Bohemian) है। किसी प्रकार का नियमन या शिष्टाचार उसमें मान्य नहीं। उस आदमी की संगति में घर के लोगों की हकी हुई आवाजें कभी प्रफुटित होती हैं—इसमें चित्रित हैं। नाटककार की रचित मस्तिष्क का रचित से यह उसका सबसे श्रेष्ठ एकांकी है।

२—दिमा में एक लुकिजीवी विन्सु हृदय के किसी कोने में भावुक लड़की के जीवन की ट्रेजेडी है। यह बड़ा विचार प्रधान एकांकी है।

३—आदि मार्ग—एक ही व्यक्ति की दो लड़कियों की ट्रेजेडी है। सपनियों को अपने पति से त्याग दिया है। एक लड़की अपने पति से, पिता से, अपने दाता रण से द्रोित करती है। और जब गोटर और मकान का जालक पादर अपने पति उसे लेने जाता है तो वह जाने में इनकार कर देती है। दूसरा लड़की दुसरा दिमाग से कर लेता है किन्तु वह फिर भी अपने पति जाने को त्याग देती क्योंकि वह उससे प्रेम करने लगी है और पति से सम्बन्ध तो वह कोई स्थापित नहीं देती।

दोहा में ही यह एकांकी छाने है, जिसमें 'दया देना' और 'स्वर्ग

व्यक्ति प्रवेश करते हैं, वे दीन-दुखी हैं. और अपने साथ हास्य नहीं करणा क्षपेठे हुए आते हैं— इन सब चरित्रों की स्वभाव-रक्षा करना भी नाटककार को अभीष्ट रहा है, अतः सावातिरेक, उन्माद, अथवा विद्रूप परिस्थितियों के निर्माण से हास्य लाने की प्रणाली का उपयोग अरु में नहीं मिलता—फलतः सभी पात्र अपने स्वाभाविक स्वस्थ रूप में यथावत् अतिरेक हीन रूप में आते हैं—इससे नाटक में हास्य उतना स्फुट प्रतीत नहीं होता। पर समस्त नाटक में नेता का व्यंग है और बालक तथा क्री, सम्पादक तथा रामलखन की भूमिका में और अपने वक्तव्यों और घोषणाओं तथा सद्-उद्गारों के प्रकाशमें घनश्यामजी अपनी एक हास्यास्पद रूप-रेखा और छाया तय्यार करते हैं—यहीं इस एकांकी में व्याप्त हास्य है। 'जोक' और 'समझौता' Pure Comedies शुद्ध प्रहसन हैं। ये विचार प्रधान नहीं, प्रहसन हैं।

इन नाटकों में व्यंग्गतमकता का अभाव तो नहीं, पर भावुकता का पुट विशेष है। 'अश्क' जो 'स्वर्ग की फलक' को अपना बड़ा एकांकी नाटक मानते हैं। यह भी इसी काल का लिखा हुआ है, और भावुकता का रंग इसमें भी अधिक है।

दूसरी अवस्था के इनके वे नाटक है, जिनमें विचारों की गंभीरता है, और स्टेजकी अपेक्षा उनमें विचारों की गहनता की ओर ध्यान अधिक है। इनमें अधिकांश नाटक 'सांकेतिक (Symbolic)' हैं। इशारों इशारों में मानव मन के उन भेदों से पर्दा उठाने का नाटककार ने प्रयास किया है जो अर्द्धचेतना की गहराई में दबे रहते हैं। ये नाटक १९३६ से १९४२ के बीच में लिखे गये हैं, इस काल के मुख्य नाटक ये हैं—

१—चरवाहे ( हंस ) ।

२—चिलमन ( 'किरण' नाम से हंस में छापा ) ।

३—खिड़की ( भारत ) ।

४—चुम्बक ।

५—मैमूना ( हंस ) ।

६—देवताओं की छाया में ।

७—चमत्कार ।

८—सूखी जानी ।

इनमें से पहले छः नाटक अत्यन्त सांकेतिक, मनोवैज्ञानिक तथा तीखे विचारों से युक्त हैं। ये उर्दू में बहुत पसन्द किये गये हैं। इन सब में 'चमत्कार' का एक विशेष स्थान है। 'सांकेतिक' ढंग से इसमें चमत्कारों के रस्य से पर्दा उठाया गया है। यह 'विलमन' और 'मैमूना' की भाँति दुःखान्त नहीं, पर हान्यरस का होते हुए भी उतना ही महान है।

इनके तीसरी श्रेणी के नाटक वे हैं जो अभी अप्रकाशित हैं। ये प्रधानतः सामाजिक तथा मनोवैज्ञानिक हैं। ये काफी लम्बे हैं—इनके रेडियो संस्करण तो रेडियो पर खेले गये हैं, ये हैं—१ घड़ी, यह एक प्रदसन (कामेरी) है। इसमें एक ऐसा स्त्री का चित्र है जो अपने घर को घड़ी की भाँति चलाना चाहती है, और चला रही है। तभी उसका भाई आजाता है जो पूरा बोहेमियन (Bohemian) है। किसी प्रकार का नियमन या शिष्टाचार उसे मान्य नहीं। उस आदमी की संगति में घर के लोगों को रबी हुई आवाज़ें कैसे प्रस्फुटित होती हैं—इसमें चित्रित हैं। नाटककार की दृष्टि में रोजकला की दृष्टि से यह उसका सबसे श्रेष्ठ एकांकी है।

२—विधा में एक युद्धिजीवी किन्तु हृदय के किसी कोने में भावुक लड़की के जीवन की ट्रेजेडी है। यह यज्ञ विचार प्रधान एकांकी है।

३—आदि मार्ग—एक ही व्यक्ति की दो लड़कियों की ट्रेजेडी है। लड़कियों को उनके पतियों ने त्याग दिया है। एक लड़की अपने पति से, पिता से, अपने पाता-रण से विद्रोह करती है। और जब गोटर और मकान का लालच पाकर उसका पति उसे लेने आता है तो वह जाने से इनकार कर देती है। दूसरी का मन दूसरा विशाल भी कर लेता है किन्तु वह फिर भी उसके यहाँ जाने की तय्यार है, क्योंकि वह उससे रोम करने लगी है और इस में स्वाभिमान को बच कोई स्थान नहीं देती।

चौथी श्रेणी में छः एकांकी आते हैं, जिसमें 'छया वेटा' और 'स्वर्ग

की मूलक' हैं। 'छटावेटा' नाटककार के मतसे Fantasy है। Fantasy के सम्बन्ध में भी मतभेद है—प्रो० नगेन्द्र का कहना है कि—

“फैंटेसी एकांकी का अत्यन्त रोमाण्टिक रूप है। इस शब्द के हिन्दी में विचित्र अर्थ किये गये हैं। अशक अपने स्वप्न नाटक 'छटा-वेटा' में फैंटेसी शायद इमलिए कहते हैं कि उसका तानाबाना स्वप्न से बना हुआ है। एक दूसरे सज्जन फैंटेसी में प्राकृतिक घटनाओं का भावमय चित्रण अनिवार्य मानते हैं। परन्तु ये दोनों व्याख्यायें भ्रान्त है। फैंटेसी ललित कथाना की सृष्टि अवश्य है परन्तु उसके लिए यह अनिवार्य है कि लेखक का दृष्टिकोण एकान्त वस्तुगत और स्वच्छन्द हो, उसमें कल्पना का मुक्त विहार होना चाहिए... उसमें से कोई परिणाम निकालने का प्रयत्न नहीं होना चाहिए... हिन्दी में रामकुमार वर्मा का 'बादल की मृत्यु' एकमात्र फैंटेसी है।”

एक दूसरे प्रोफेसर अमरनाथ गुप्त अपना मत देते हैं; “खुने स्थान पर खेल जाने वाले एकांकी जिन्हें Fantasy भी कहते हैं। Harold Brighouse का How the Weather is Made ऐसा ही नाटक है इसका विषय मनुष्य का जीवन न डोकर प्रकृति और श्रुतियों का ही मनोरंजक चित्रण है।” ये भी डा० रामकुमार वर्मा के 'बादल की मृत्यु' को फैंटेसी मानते हैं क्योंकि वह open air play है।

डा० अबल्यू भरिश्चॉट ने 'वन-एक्ट प्लेज आव टुडे' के प्रथम भाग में The Maker of Dreams नामक एकांकी पर नोट देते हुये लिखा है-

‘यह नाटक एक फैंटेसी बताया गया है, और उन व्यक्तियों को पसन्द आयेगा जो कल्पना में भाग्यशाली हैं।.....‘दी मेकर आव ड्रीम्स’ का व्यापार केवल कल्पनालोक में ही घटित हो सकता है। वृत्त सुन्दर है—अत्यधिक सुन्दर कि, जीवन को जैसा हमने जाना है, वह उसका चित्र नहीं हो सकता। परियों की कहानी की तरह, यह यथार्थतः कभी घटित हुआ ही नहीं, क्योंकि स्वप्न को बनाने वाले (मेकर्स आव ड्रीम्स) कहीं हैं ही नहीं।”

इन वक्तों से यह बात विदित होती है कि 'फैंटेसी' परियों की कहानी

कल्पना-लोक का रंगीन सृष्टि होनी चाहिये। साधारणतः उसमें

असम्भव और अद्भुत वातावरण की प्रधानता होगी, रूप कैसा हो हो सकता है। उस कल्पना का आधार आलिफेएट डाउन *Oliphant Down* के जैसा स्वप्न निर्माता म्यक्ति हो सकता है, जो यौवन की उद्भुदित करगना का एक रूप-रू-सा है—पर रूपक नहीं है, उसका आधार जे० ए० फर्गुसन के 'स्केअर क्रो' की भाँति प्राचीन टोटके-टमने हो सकते हैं, अथवा हेरल्ड ब्रिघाउस *Brighouse* के 'हाउ दी वैदर इज मेड' में आये जैसे प्राकृतिक तत्व हो सकते हैं। आधार उतना आवश्यक तत्व नहीं जितना कि उरके ताने-बाने का आवृत्तकारक आद्भुत्य और उसके अन्तर में तोलियाँ गढ़ने में कल्पना शीलता का प्रयोग जो यथार्थ जगत के पात्रों और वातावरण से एक भिन्नता प्रतीत करा सके। यह भी इस एकांकी के लिये आवश्यक नहीं कि वह खुले में ही हो—*open air play* ही हो। 'अशुक्जी' के 'छटावेदा' में सारा कथानक यथार्थ जगत से सम्बन्ध रखता है, उसके अन्तर-विन्यास में कल्पना और आद्भुत्य का समावेश नहीं मिलता। केवल स्वप्न के रूप में उसे प्रकट करने से ही वह 'फैन्टेसी' नहीं कहा जा सकता। वह तो केवल नाटकीय कौशल का अंश माना जायगा, नाटक के कथा-निर्माण के अन्तरंग से समका कोई सम्बन्ध नहीं—और जो कल्पना उसमें है, वह भारत में तथा अरब भी कहीं घटित हो सकती है। न तो पात्र ही कल्पना-लोक के पात्र हैं, न स्थिति और वातावरण ही—कलतः 'छटावेदा' 'फैन्टेसी' नहीं माना जाना चाहिये।

श्री सद्गुरुशरण अवरथी—एकांकी नाटककारों में 'अदस्पीजी' का एक विशेष स्थान है। आपने 'मुद्रिका', 'दालि बध', 'वे दोनों', 'गृह त्याग' आदि कई छोटे-बड़े एकांकी लिखे हैं। 'एकांकी' के सम्बन्ध में आपका एक रण्य मत है, उसे आपने अपने 'दो एकांकी' नाटक की 'भूमिका' में प्रकट किया है।

“एक बात यह भी समझ लेने की है कि रंगमंच वा नाटकों का सम्बन्ध केवल आकार वा सम्बन्ध है। नाटक को अतिवर्ध रूप से अभिनेय होने से जो पदपता है, वे साहित्य रसिक न होकर केवल मनोरंजन के



उपासक हैं। साहित्य के सच्चे पारसी और गंगमंच के तमाशाहीन दर्शकों में बड़ा अन्तर है। साहित्य के अनेक अर्थों में एकांकी नाटक भी एक अर्थ है। उसकी स्मार्थकता साहित्य-देवता की स्थापना पर अधिक है, अभिनय अनुकूलता पर उतनी नहीं है।” इसके साथ ही उनका यह भी कहना है कि “एकांकी नाटकों में ही नहीं, आजकल के समस्त साहित्य की सबसे बड़ी विशेषता ऊँची चिन्तना का प्रवेश है।..... आज का युग तो चिन्तनाओं के संघर्ष से ही प्राण ग्रहण करता है। उसके बिना नाटक ही नहीं, सारा साहित्य ही हँसने और रोने की वस्तु हो जायगी।”

इनकी समस्त एकांकी रचनाओं में यही मूल तन्तु हैं—अभिनेयता की ओर ध्यान नहीं दिया गया, जिससे एकांकी की टेकनीक के नाते दृश्यों का उल्लेख और पात्रों का कथोपकथन तथा कुछ स्थूल रंग संकेत ही हैं। एकांकी के लिए जिस गति, जिस संघर्ष, जिस व्यवस्था, जिस संकलन की आवश्यकता होती है, वे अवस्थीजी के एकांकियों में अपेक्षित रूप में नहीं मिलेंगे। ‘मुद्रिका’ का कथा-सूत्र बड़ा दीर्घकालीन है, बालिवध, वे दोनों, और गृहत्याग की घटनायें भी महिनों की कथा को आवार बनाये हुए हैं। कथोपकथनों में गंभीर वार्तालाप-विवाद-सा बनकर गति को पंगु कर देता है। नाटककार नाटक की अपेक्षा कथोपकथनों में अधिक रुचि दिखाने लगा है, वह कथोपकथन के गुणों के लिए नहीं, बरन् विषय की नव पहलुओं से छानने पीनने के लिए। कथोपकथन का सबसे बड़ा गुण वाक्-वैदग्ध्य (wit) है; मार्मिक घात कही जाय, वह जितना इहे उससे अधिक बोध कराये, बोध से भी अधिक अन्तर रहस्य को भङ्कृत करे, फिर घटना के आन्तरिक प्रवाह को आगे बढ़ाये, नाटक की गति में सहायक हो। ऐसा अवस्थीजी के नाटकों में नहीं। महाभिनिष्क्रमण या गृहत्याग के ‘शुद्धोदन् और बुद्ध’ प्रथम दृश्य में जैसे विवाद करने के लिए ही बैठे हों, यशोधरा से उसके यशोधरात्व को नाटककारने बिलग करा दिया है, और बुद्ध से दार्शनिक-विचार विनिमय में उलझा दिया है। ‘मुद्रिका’ और ‘महाभिनिष्क्रमण’ (गृहत्याग) में यह

दु प्रबल दीखती है—‘बालिवध’ में यह कुछ उतार पर है, ‘वे दोनों’

में यह बहुत कम है, केवल अंतिम दृश्य में 'वृद्धा और वृद्ध' दार्शनिक या समाज और जीवन के प्रालोचन पनकर कुछ विशेष सुन्दर हो उठे हैं।

'साहित्य-देवता' की प्रतिष्ठा के लिए अन्वेषीजी ने चिन्तना का घरातल बहुत ऊँचा रखा है। मुद्रिका में विविध मतों का व्यर्थ-विभेद दिखाया है, महाभिनात्मण में विश्व के दुःख और सुख के मूल की विवेचना, तथा उनसे मुक्ति के लिए उद्योग की चेष्टा का आरम्भ दिखाया गया है। 'पालिवध' में 'दालि' का अन्वेषी जाति को उम्राट मान कर उसके न्याय-पद्ध को बल-पूर्वक रखते हुए भी राम के शौर्य-संस्कृति के सिद्धान्त को ऊँचा दिखाया गया है—दालि का राम पर आरोप है—“किन्ही पर धाए से छिप कर, पातक आत्मण करना व्याध को शोभा देता है, वीर को नहीं। क्या शौर्य-धर्म की यही व्यवहार-व्याख्या है?” और दूसरे—“शायों के आदर्श भले हों उज्ज्वल हों पर उनके अनुसार मुझे दोषी प्रमाणित करना कहाँ तक व्ययोजित है?”

राम ने दुःखी की खद्वृत्तियों और अपनी मैत्री के निर्वाह की बात पहले आरोप के समन्वय में कही है—यहाँ पर समदर्शिता पर वरुण सुन्दर चिन्तार राम द्वारा कराया गया है। दूसरे आरोप के उत्तर में राम के वे पद हैं—

“दिलालेन्द्रुल ज्ञान के प्रकाश में जो परम्परा को अतत छुधारता नहीं रहता वह दोष मुक्त कदापि नहीं है। उल्लेख आदर्श चिरन्तन स्वयं हैं। वे हम निर्भेद नदय, जाति-विशेष की एकाधिकार सम्पत्ति नहीं।”

‘दोनों’ का कथानक लक्ष्य शब्दों में यह है—

दो स्वर्णि—शब्द-सूत्र में पढ़े। एक समय उनमें से एक सेठ हैं और एक ताने वाला, एक अश्व विशेषज्ञ, एक गड्ढी हैं तो दूसरा दर्जी। एक सेठ से शिरका तुष्य वर्णन वन गया है। दूसरा पत्नी ताने वाले से, अश्वविशेषज्ञ। फिर दर्जी और ताने वाला-पत्नी। वे दोनों यथार्थ में भाई-भाई हैं पर अस्वीकृत का इतिहास वे नहीं जानते। दोनों का धर्म भी सिद्ध है, एक हिन्दू दूसरा मुसलमान। पर दोनों एक माँ और एक बाप के पुत्र हैं।

ने मा की अलिखितावस्था में उत्पन्न हुए और कर्ण की भाँति फेंक दिये गये—एक को मुसलमानों ने यतीमखाने में दाखिल करा दिया, दूसरा हिन्दुओं के हाथ पड़ा, अनाथालय में दाखिल करा दिया गया। इस एकाकी में दार्शनिक-चर्चा या विवेचना-आलोचना तो अन्तिम दृश्य में ही है जहाँ वृद्ध और वृद्धा इस प्रश्न पर विचार करते हैं कि जिस अवस्था में वे दोनों बालक पैदा हुए थे, उन्हें कलंक न माना जाता तो क्या होता ! विवाह पूर्व अन्तानोत्पत्ति का अर्थ क्या हो। वृद्धा के तर्क प्रबलबनाये गये हैं और उषक मत है कि—

‘कॉरी और कॉरे विश्व की अभिव्यक्ति के लिये मात्राएँ और व्यजन हैं। उनकी समाप्ति ही सृष्टि का आधार है और कल्याण की नींव है।..... यदि शकुन्तला को द्रव्य के समस्त लज्जा नहीं आई तो मुझे भी विश्व के समस्त परिताप क्यों करना चाहिये !’

पर इसके अतिरिक्त एकाकी कथानक में दुवारी मार है। सनाज की भैवाहिक प्रथा पर तो आक्रमण स्पष्टतः है ही—वृद्धा ने उसे यों बोधित किया है—

मुझे तो वह सुन्दरतम क्षण कभी नहीं भूलता जब मैंने खुरी खुरी अपने क्वारेपन के दृश्य पर अपने हाथों यवनिका खींच दी थी। यह जो पाणिग्रहण संस्कार विश्व ने बाद में मेरा किया उसे मैं केवल परिपाटी का अनुलेख समझती हूँ। मन्त्र उच्चारण करते समय मेरी अन्तरात्मा उपहास कर रही थी।

कथा में इससे गहरा व्यंग है, एक तो हिन्दू-मुस्लिम समस्या पर। वे दोनों—हिन्दू और मुसलमान भाई-भाई हैं। शकुल-सूरत में एक, जो परिवर्तन उनमें है वह परिस्थितिजन्य है, उसके लिए यह सब उद्वेग क्यों ! साथ ही सेठ तो गरीब हो गया—इसमें सांकेतिक उत्तेज है कि पूँजीवाद में अपनी गॉठ का कुछ नहीं, उसकी जड़ें गहरी नहीं हैं। दूसरों की उपासित सम्पत्ति यदि उनके पास न टिकी तो वह दगिर हो जायगा और वह दूसरा तौगेवाला अश्व विशेषज्ञ और दर्जी बना, उसने मजदूरी का भरोसा किया

और हुनर सीखा। उसकी नाँव मजबूत रही और वह सम्पन्न होता गया।

शब्दस्थीजी के एकाँकी की चिन्तना का धरातल ऊँचा होता जाता है और उसमें शब्दों का उत्कर्ष भी होता जाता है। भाषा में भी ऊँचाई आ जाती है। एक जटिल शब्दमाला का संस्कृत विन्यास उमँग उठता है। कहीं-कहीं वाणभट्ट की जैसी अलंकारमयी वाणी भङ्कृत हो उठती है। जिससे पात्रों का न्यक्तिगत चरित्र तो टब ही जाता है, वार्तानाप में एक कृत्रिमता भी आ जाती है। पर अपने विषय की विशदता के कारण और अपने साहित्य-सम्बन्धी मत के कारण नाटककार विद्वश हो जाता है।

शम्भूदयाल सक्सेना—शम्भूदयाल सक्सेना भी नये एकाँकी लेखक हैं। छाल ही में आपकी कुछ एकाँकी रचनायें प्रकाशित हुई हैं। एक है संग्रह 'बलकल'। 'बलकल' में चार एकाँकी नाटक हैं। बलकल, प्रहरी, आतिथ्य, सोने की मूर्ति। चारों एकाँकियों में गम-कथा से संबंधित विविध दृश्य हैं ? बलकल में 'राम बनवास' के समय का। कैशेयी का वरदान माँगना, और राम का वन गमन। प्रहरी में पंचवटी का दृश्य है। लक्ष्मण और शूर्प-पादा संबंधी वृत्त। आतिथ्य में शबरी के यहाँ के आतिथ्य का। सोने की मूर्ति में राम के अरुणमेघ में राम द्वारा सीता की सोने की मूर्ति स्थापित करने का। एकाँकीकार ने अत्यन्त प्रचलित कथानकों को ही लिया है, उसमें उठने चरित्र और भाव-रौप्यन दो ही महत्व दिया है। चरित्रों की प्रायः सभी रूप-रेखा और भावों का रवभाव परंपरा प्राप्त ही है, केवल सुष्ठु हिन्दी में पुरुवधोपबन्धन द्वारा उन्हें प्रगट किया गया है। हाँ, कहीं-कहीं लेखक उस गदानता को निभा नहीं सक्ता जो पूर्व के कथाकारों ने प्रस्तुत की है। बलकल में दशरथ का यथार्थ। सुमन्त को आदेश देना कि राम वन को न जाये, हाँ भरत को राजगद्दी दे दी जाय, दशरथ के चरित्र को दुर्बल बना देता है। न तो वह आदर्शवादी ही रह पाता है, न अवसरवादी ही। प्राचीन आदर्श गमन हो उठता है, पर कोई नवीन प्रतिष्ठा नहीं हो पाती। पिता से पुत्र विशेष सम्मानदार बन पदा है। पुत्र को पिता के बच्चों की रक्षा का ध्यान है। संभवतः सक्सेनाजी ने मानव-रवभाव को यथार्थ अनुकूलता के लिए दशरथ

में यह दुर्बलता दिखाई है, और मोह उसका कारण बताया है। पर, उग्र कैकेयी का वह गूढ़ षडयंत्र आधुनिक राजाओं के रंगमङ्गल का दृश्य प्रस्तुत कर देता है। प्रहरी में शूर्पणखा के जीत बनने के प्रस्ताव पर सीता का मन्थनीत होना, और शूर्पणखा को देवल हटाने के लिये ही उमर पर आवात फरना भी सीता और लक्ष्मण के चरित्र के योग्य नहीं बैठते। आतिथ्य में शवरी का चित्रण भव्य है। सोने की मूर्ति में राम का अन्तर मंथन अच्छा दिखाया है। वे वशिष्ठ के आज्ञानुवर्ती और मर्यादा पालक हैं, पर दूमे विवाह के परामर्श पर उनका मन विद्रोह कर ही उठता है, और वशिष्ठ को क्षोभ ही जाता है। इसमें उर्मिला-मारुडयी आदि में वृद्धों के प्रति अश्रद्धा के बीज मिलते हैं। प्रत्येक एकांकी एक इलकी सरस डिलीर है। इनका एक श्लेष एकांकी विद्यापीठ है। यह पौराणिक कथानक पर रचा गया है। शुक्राचार्य जी के आश्रम में 'कच' का 'संजीवनी' विद्या सीखने जाना, वहाँ शुक्राचार्यजी की पुत्री का कच पर मोहित हो जाना, उसकी विद्या-प्राप्ति में पूरी सहायता देना, अन्त में कच से असन्तुष्ट होकर उसे शाप देने की कथा है। यथार्थतः प्रेम-कथा है जिसमें ब्रह्मचारी के 'आदर्श' की प्रतिष्ठा, और विद्यापीठों में जातीयता के भावों के विरोध का संकेत है। शुक्राचार्यजी में धानसिक दृष्टि और संघर्ष है।

यह एकांकीकार प्रचलित प्राक्लिप्त कथाओं को अपनी रचनाओं का आधार बनाता है। उनके सरल चित्र अग्ने एकांकीयों द्वारा प्रस्तुत करता है। अधिक उत्तेजना विशेष भावावेश इसे पसन्द नहीं। न समस्याओं से सर्वग है न उद्देश्य से। न कोई अनोखापन ही इस एकांकीकार की रुचता है। एकांकीकार ने इन प्राचीन चरित्रों को नयी सुषमा प्रदान करदी है। एक चित्रमयता है, जिनमें न उपदेश की ओर आग्रह है, न कोई आदर्श प्रतिष्ठित करने की सतावली। जो प्रतिष्ठित है, उसी का एक अनुवाद-मय नयी स्फूर्ति के साथ प्रस्तुत कर देना-भर यही इस एकांकीकार की विशेषता है। फिर भी इस एकांकीकार में समयोचित साहस का अभाव नहीं। कमजोरी को यथार्थतः जो की भाँति प्रदूषण करने में वह नहीं चूकता। पर जहाँ कहीं डिप्लो

आज्ञेययोग्य आचरण का पुष्टि करना चाहता है, वहाँ औचित्य में कमी कर जाता है। सीता-निर्वाण का अमस्त दोष वशिष्ठ पर आरोपित करना, इसका उदाहरण है। इनके एवांकी एक से अधिक हरय वाले हैं। 'विद्यापीठ' में तो समय की सीमा का भी कोई ध्यान नहीं रखा गया। फच के विद्यापीठ प्रवेश से विद्या-समाप्ति तक का लम्बा समय गिमिट कर आगया है। 'बलकल' के एवांकीयों में फिर भी समय के साथ इतनी स्वतन्त्रता नहीं दिखाई गई।

पांडेय वेचन शर्मा उग्र—उग्रजी हिन्दी के महान लेखकों में हैं। 'एवांकी' के क्षेत्र में आप नवोत्थान के आरंभकर्ता ही माने जायेंगे। अफजल खान, उज्ज्वल, नार देवाने, भाई मिथों, राम करे सो होय, आदि कई एवांकी लिखे हैं। प्रत्येक दिशा में आपकी शैली बढ़ी प्रभावोत्पादक होती है, यद्यपि शास्त्रीय-साहित्य के विरोध में होने वाले आन्दोलन के बाद कुछ काल तक आप अपने दो पाठ आपने को लिखना आरम्भ किया है, उसमें शैली कुछ शिथिल हो गई है, फिर भी मौलिक बल का हास नहीं हुआ है। वह मौलिक गुण है रसिक विनोद शंखता के साथ क्लिप्त प्रबल समस्या को गूँथ देना है। उग्र मनोहेलन आर विलगिता को चलक में प्रबल आकर्षक ऐन्द्रिकता को मिला देने में उग्र की अद्भुत सफलता मिली है। हृदय में विद्रोह का एषान पर रल की सिरधियों! उग्र की मुँठ फट लेखनी इस दिशा में अपना खानी नहीं रखना, यही उग्र का बल है, यही उसकी दुर्बलता। पर एवें एवांकीयों में निवेदनीयता तो मिलेगी—एहुतही चलताऊ भाषा का एवल साहित्यिक योग भी। पर इसमें क्लिप्तता की असक और ऐन्द्रिकता का शयः शभाव है। क्या ऐतनादिक, क्या सामाजिक, क्या साधारण सभी विषयों पर एवांकीकार उग्र की बार से लेखनी चलाता है। 'राम करे सो होय' में तो ईश्वरीय अन्ध-विशवास का सफल चित्र सर्वसाधारण में प्रचलित कहानी के साधारण पर उपस्थित मिला है। जो उग्र कभी अन्धःविशवासों को ठीकर चलाता हुआ, विद्रोह काग एतान्द विचे हुए था, उसने अपने प्रहसनीय परिहार के दिने एवें प्रबल विरवालों और एवांकीयों को आश्रय दिया है।

सुदर्शन—बर्तमान सुदर्शन में भी पढ़ते एवोपपन्न ही विशेषता

थी, वह प्रबल हुई और सुदर्शनजी ने भी एकांकी लिखे। इनकी कवि-प्रवृत्ति ऐतिहासिक विषयों पर रही है, इनके प्रसिद्ध एकांकी दो तीन ही हैं, वे ऐतिहासिक हैं, आवेशों की प्रधानता रहती हैं, किसी आवेश की प्रतिष्ठा मुख्य ध्येय रहता है। कथोपकथन भावावेश लिये जैसे इनके चुप रहते हैं, वैसे कम एकांकीकारों के मिलेंगे। पर इन्होंने विशेष एकांकी नहीं लिखे।

**भगवतीचरण वर्मा**—ये कवि, कहानीकार, उपन्यासकार, एकांकीकार सभी हैं। गंभीर भी लिखते हैं, और प्रहसन भी। ये अपने एकांकियों में आवेश-मय-वातावरण में एक अप्रवृत्त मनोवृत्ति वाला धूर्त उपस्थित कर देते हैं, पर ऐसे ढंग से कि उसे कोई धूर्त भी न कह सके। इसी विधान में वे बड़ी-बड़ी गंभीर बातें भी कहला डालेंगे। यथार्थ की ओर एकांकीकार की प्रवृत्ति है, पर यथार्थ को वह उससे विपरीत सिद्धान्त और स्थिति की आलोचना के लिये प्रस्तुत करता है। यथार्थ-यथार्थ से इतर व्यापार के लिये एक चयन बन जाता है। यह बड़ा अद्भुत कौशल है। किसी दिग्भ्रम-मय भाव को भी प्रहसन मय स्थिति में प्रस्तुत करना प्रतिभा की अनेका रखता है।

हिन्दी में आज एकांकियों के लिखने में नयी-नयी शैलियों की उद्भावना हो रही है। कितने ही प्रकार के एकांकी हिन्दी में मिलते हैं।

हिन्दी के उन प्रमुख एकांकियों के अतिरिक्त निम्नकी विचित्र आलोचनार्थ इस पुस्तक में दी गई हैं—और भी कितने ही एकांकी और एकांकीकार हैं। उनका बहुत संक्षिप्त उल्लेख हम यहाँ किये देते हैं—

एक है अविनाशचन्द्र—'राह के काँटे' नामक एकांकी में इन्होंने मनो-विश्लेषणात्मक चिकित्सा के एक दृश्य के द्वारा वर्तमान समाज के विविध अत्याचारों को स्पष्ट किया है। पायू विषवा है, उसमें इतना काम उत्पन्न होता है। पर भारी सामाजिक अवरोध से वह दब कर भीतर पैठ जाता है। फलतः वह रोगी हो जाती है। डाक्टर उसकी मनो-विश्लेषणात्मक चिकित्सा करता है—वह लम्बे जख्मों से ठठा कर चूच-चाबी, माना-पिता, खुदा सब को निवृत्त करना है और मरवा देना है—सायू हरण हो जाती है। 'विदम्बना' में वर्तमान शिक्षित वर्ग के मुकु-प्रेम और विवाह के आन्तरिक

अन्तर तथा समाज में उसके झपकाव के मय की विडम्बना दिखायी है। तृती तीन दिन पायक रही। उसकी समस्या सुलभाने आये है उमा, शान्ति और शान्ति के प्रति सतीश। रहस्य खुलता है कि उमा और सतीश प्रेमी हैं परहेज रहित। शान्ति है पतिव्रता स्त्री। 'पुनर्निर्माण' में पृथ्वी के भगवान की परेशानी दिखायी गई है क्योंकि पृथ्वी के मानव रक्ष अपने भगवान का प्रतिस्व नहीं मानना चाहते। हार कर भगवान दूसरा मानव बनाना चाहते हैं, तभी दूसरे लोकों के भगवान और भगवानी आकर सलाह देते हैं : ऐग सभी लोकों में है। इस तुम मनुष्य के कामों में दखल देना छोड़ दो। 'देशरक्षा के लिए' में एक फैंक्टरी सम्बन्धित कहानी कल्पित करके यह दिखलाने की चेष्टा की है कि पूँजीपतियों को अपने बल के आधार पर आज मजदूरों का सामना करने को तैयारी नहीं करना चाहिए, वरन् उन्हें खूब देतन देकर फैंक्टरियों में अधिकाधिक काम कराना चाहिये और लड़ाई में मदद देनी चाहिये — ऐसा देश की रक्षा के लिए।

प्रो० आनन्द ने 'स्वितमयर' एक फक्कड़ व्यलमस्त फकीर भिखारी की मनोवैज्ञानिक स्थिति प्रकट की है। वह बहुत अच्छा गाना गा जानता है, जिससे बहुत से पैसे आते हैं। भिखारियों से व्यवसाय करने वाला उसे अपने यहाँ रखना चाहता है, वह उसके यहाँ नहीं जाना चाहता और उसके चक्र में फँसकर जेल जान में उसे कोई आपत्ति नही होती। वह मन मीजी है। इनके एक एकांकी 'लकड़ जौवन' के सम्बन्ध में ऊपर दिखारक क्रियाएँ जा चुके हैं। 'प्यास' में नाटककार ने विवाह-संस्था की अनुपयोगिता सिद्ध की है। नाटककार यह प्रदर्शित करना चाहता है कि प्यास लगती सबको है। यदि प्यास शुरू जल की तो तो वह बुझ भी सकती है। उसका नियमन भी हो सकता है। विवाह-संस्था उस प्यास को बुझाती नहीं, दबाती है। आत्म-संयय उसमें नहीं, आत्म बन्धन हो जाता है। 'मिस्टर सोलिड' में आपने एक ऐसे व्यक्ति पर बरस किया है जो स्वयं किञ्चित भी मौलिक नहीं। भाषा पर आपकी वा प्रभाव, भाव-दृष्टि भी विदेशी—वे विदेशी साहित्य में ही विकसित पाते हैं।



इन नाटककारों के अतिरिक्त और भी कितने ही एकांकीकार हैं ; जिनका उल्लेख यहाँ नहीं हो सकता । यहाँ तक एकांकियों और एकांकीकारों का जो वृत्त दिया गया है, वह हिन्दी एकांकी की प्रतिभा और शक्ति का आशाप्रद रूप प्रस्तुत करता है । भविष्य तो और भी महान है ।



## भाग ३

### तत्त्व विवेचना

एकांकी नाटक : परिभाषा और तत्त्व

[ विविध मत ]

हिन्दी में आधुनिक 'एकांकीनाटक' की टेकनीक नयी होने पर भी काफी उन्नति कर चुके हैं । उसके सम्बन्ध में अनेकों मत भी प्रचलित हो चुके हैं । हम उन्हें जानलें यह अच्छा होगा ।

सद्गुरुशरण अवस्थीजी ने बताया है कि :—

“हम कला की परम्परा वाली, मन उबा देने वालों परिपाटी कभी भी अधिक काल तक स्वीकार नहीं कर सकते । दीर्घकाय नाट्यों के लम्बे-लम्बे कथोपकथन, उनकी भद्दी अभिव्यंजना, दृश्यों की गजबट की अतिशयता, विषयान्तरता, तथा वर्णन-बाहुल्य, कथा-विकास तथा चरित्र-विकास को लपेट में काव्य-विकास का लम्बा प्रयोग, औत्सुक्य प्रधानता के लिए एक उलझी कल्पनायें सब बातें युगों से सन्को परेशान किये हैं । एकांकी नाटक में हम इनकी छोंद भी देवना पसन्द नहीं करते ।

एकांकी नाटक का सुनिश्चित और सुकल्पित एक लक्ष्य होता है । उसमें केवल एक ही घटना, परिस्थिति अथवा समस्या प्रबल होता है । कार्यकारण की घटनावली अथवा कोई गौण परिस्थिति अथवा समस्या के समावेश का उसमें स्थान नहीं होता । एकांकी नाटक के वेग समाज प्रवाह में किसी-किसी के अन्तर-प्रवाह के लिये अवकाश नहीं होता । वह तो समूचा ही

केन्द्राभूत आकर्षण है। उसके रूप में परमता और उत्कर्षता सर्वत्र ही मिलती होती है। विवर्ण ही शैथिल्य उसका घातक है। कथा-वस्तु, परिस्थिति, यक्षित्व इन सबके निदर्शन में मितव्ययिता और चातुरी का जो रूप अच्छे एकांकी नाटकों में मिलता है वह साहित्य कला की अद्वितीय निधि है। भाकार वा केन्द्रकृत प्रभाव तथा वैयक्तिक और समाजिक विशेषताओं की ध्वलता एकांकी नाटकों को कहीं अधिक सुन्दर बना देती है।

[ 'सुद्रिका' की भूमिका में ]

सेठ गोविन्ददासजी ने लिखा है :—

'उपन्यास और कहानी की लेखन पद्धति ( टेक्नीक ) में जो अन्तर है वही फर्क पूरे नाटक और एकांकी की लेखन पद्धति में।'

'पूरे नाटक के लिये 'संकलनत्रय' जो नाट्यकला के विकास की दृष्टि से परा भारी अवरोध है, वही 'संकलनत्रय' कुछ फेरफार के साथ एकांकी नाटक के लिये जरूरी चीज है। 'संकलनत्रय' में 'संकलनद्वय' अर्थात् नाटक एक ही समय की घटना तक परिमित रहना तथा एक ही कृत्य के सम्बन्ध में होना तो एकांकी नाटक के लिये अनिवार्य है। जो यह समझते हैं कि पूरे नाटक और एकांकी नाटक का भेद केवल उसकी बड़ाई छुटाई है, मेरी दृष्टि से भूल बरते हैं। एकांकी नाटक छोटे ही हों, यह जरूरी नहीं है, वे बड़े भी हो सकते हैं। 'एकांकी नाटक में एक से अधिक दृश्य भी हो सकते हैं, पर यह नहीं हो सकती कि एक दृश्य आज की घटना का हो, दूसरा पन्द्रह दिनों के बाद की घटना का, तीसरा कुछ महीनों के पश्चात् वा और चौथा कुछ वर्षों के अनन्तर। यदि किसी एकांकी में एक से अधिक दृश्य होते हैं तो वे उसी समय की लगानार होने वाली घटनाओं के सम्बन्ध में हो सकते हैं। स्थल-संकलन जरूरी नहीं है, पर 'काल-संकलन' होना ही चाहिए। किसी-किसी एकांकी नाटक के लिये 'काल-संकलन' भी अवरोध हो सकता है। ऐसी अवस्था में 'उपक्रम' या 'उपसंहार' की योजना होनी चाहिए। 'संकलन' सभी-कभी 'काल-संकलन' रहते हुए भी इनका उपयोग हो सकता है।'

“एक ही विचार ( आइडिया ) पर एकांकी नाटक की रचना हो सकती है। विचार के विकास के लिये जो संघर्ष ( कन्फ्लिक्ट ) अनिवार्य है, उस संघर्ष के पूरे नाटक में कई पहलू दिखाये जा सकते हैं। पर एकांकी में सिर्फ एक पहलू.....परन्तु एकांकी में कथा के एक पहलू को लिया जा सकता है.....एकांकी में तो मुख्य और गौण दोनों ही पात्रों की संख्या बहुत ही परिमित रहनी चाहिए।”

डा० रामकृपार वर्मा ने पहले पृथ्वीराज की आँखें नामक एकांकी संग्रह में यों व्याख्या की है :

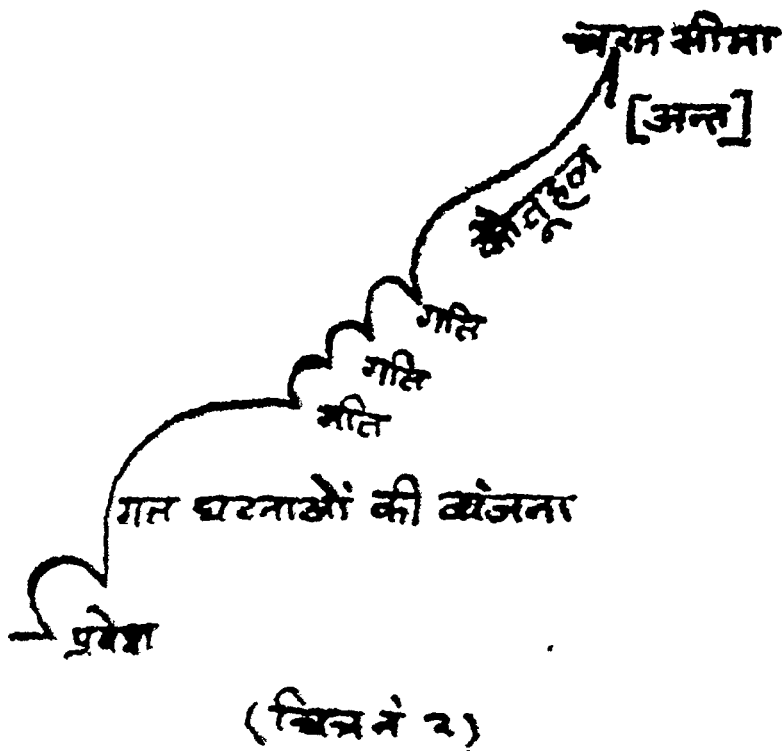
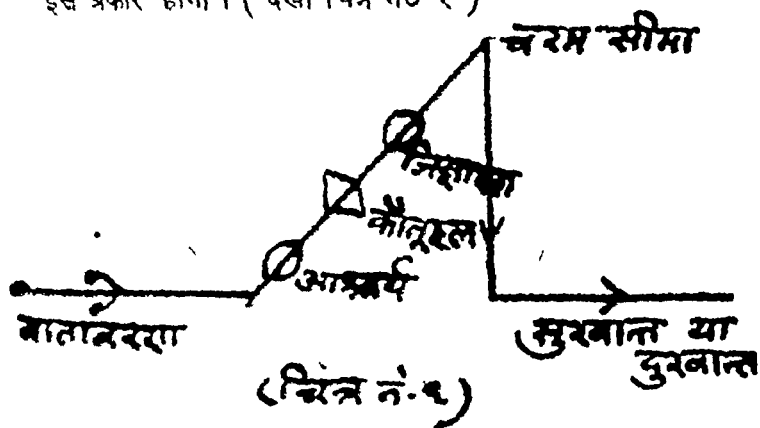
“एकांकी नाटक में अन्य प्रकार के नाटकों से विशेषता होती है। उसमें एक ही घटना होती है, और वह घटना नाटकीय कौशल से ही कौतूहल का संचय करते हुए चरम सीमा ( Climax ) तक पहुँचती है। उसमें कोई उपप्रधान संसंग नहीं रहता।.....विस्तार के अभाव में प्रत्येक घटना कली की भाँति खिलकर पुष्प की भाँति विकसित हो उठती है। उसमें सत्ता के समान फैलने की उच्छ्वजता नहीं।”

फिर वर्माजी ने ‘रेशमी टेई’ में ‘मेरा अनुभव’ लिखा है और उसमें इस विषय का विशेष स्पष्टीकरण किया है।

( संकृत नाटकों में ).....चरम सीमा ( Climax ) के लिए कोई स्थान नहीं है, यद्यपि कौतूहल और जिज्ञाना को सबसे बड़ी शक्ति उसमें निवास करती है।.....जब नायक की विजय का सिद्धान्त लेकर नाटक चलता है तब चरमसीमा ( Climax ) के लिए स्थान ही कहीं रह जाता है जिसमें एक-एक भावना नायक को मृत्यु या पराजय के मुख में ढकेल सकती है।.....

पश्चिम के नाट्यशास्त्र के अनुसार.....उसमें अन्तर्द्वन्द्व और घटनाओं का घात-प्रतिघात प्रमुख है। उसमें विषम परिस्थितियों की अवतारणा प्रमुख स्थान रखती है।.....दो भिन्न परिस्थितियाँ अपने सम्पूर्ण सत्य के साथ लड़ती हैं और यह संघर्ष पद-पद पर व्यञ्जन के साथ आशा और निराशा और भ्रुकता है। इसलिए नाटक का समा अपने समस्त वेग के

एक बिन्दु में सधी रहता है। इसके अनुसार कथावस्तु का रेखा-चित्र कुछ इस प्रकार होगा। ( देखो चित्र नं० १ )



साधारणतः नाटक की कथा-वस्तु यही रूप धारण करती है। किन्तु एकांकी नाटक में साधारण नाटक से भिन्नता होती है। उसके कथानक का रूप तब हमारे सामने आता है जब आधी से अविच्छिन्न घटना बत चुकी होती है। इसलिए उसके प्रारम्भिक वाक्य में ही कौतूहल और जिज्ञासा की अपरिमित शक्ति भरी रहती है। बोली हुई घटनाओं की व्यंजना चुम्बक की भाँति हृदय आकर्षित करता है। कथानक की प्रगति से आगे बढ़ना है। और एक-एक भावना घटना को घनीभूत करते हुए गूढ कौतूहल के साथ चरम सीमा में चमक उठती है। समस्त जीवन एक घटे के संवर्ष में और वर्षों की घटनाएँ एक मुस्कान आँसू में उभर आती हैं। वे चाहे सुखान्त रूप में हों या दुःखान्त रूप में ! इस घनीभूत घटनावरोह में चरम सीमा विद्युत की भाँति गतिशील होकर आलोक उत्पन्न करती है और नाटककार समस्त वेग से बादल की भाँति गर्जन करता हुआ नीचे आता है। एकांकी नाटक की कथावस्तु का रेखाचित्र मेरी कल्पना में चित्र नं० २ के अनुसार है।

प्रवेश कुतूहलता की वक्रगति से होता है। घटनाओं की व्यंजना उत्सुकता से लम्बी हो जाती है। फिर घटना में गति की घनीभूत तरंगें आती हैं जो कुतूहलता से खिच कर चरम-सीमा में परिणित होती है। चरम सीमा के बाद ही एकांकी नाटक की समाप्ति हो जानी चाहिए नहीं तो समस्त कथानक फीका पड़ जाता है। \* \* \* \* \*

मेरे सामने एकांकी नाटक की भावना वैसी ही है जैसे एक तितली फूल पर बैठ कर उड़ जाय।”

इन तीनों विद्वानों के मत में साम्य है फिर भी वे भिन्न भिन्न दृष्टिकोण से लिखे गये हैं। अवस्थी जी ने आकार-प्रकार को सामने रख कर एकांकी की व्याख्या की है। उन्होंने इस दृष्टि से ये तत्व आवश्यक माने हैं :

१—सुनिश्चित, सुकल्पित, एकलक्ष्य।

[ इसका अर्थ यह है कि नाटककार चाहे जिस प्रकार आरम्भ कर, चाहे जिस प्रकार चलाता हुआ चाहे जिस प्रकार समाप्ति नहीं कर सकता है। एकांकी का पूर्ण रूप उमकी दृष्टि में लक्ष्य की दृष्टि से पहले ही प्रत्यक्ष हो जाना चाहिए। ]

२—एक ही घटना, परिस्थिति श्यवा समस्या ।

३—वेग सम्पन्न प्रवाह ।

४—सब के निदर्शन में मितव्यय और चातुरी ।

सेठ गोविन्ददास जी ने एकांकी के 'संविधान' को दृष्टि में रखकर परिभाषा की है। 'संकलनत्रय' में दो 'संकलन द्वय' एकांकी के लिए आवश्यक है। वे हैं

१—एक ही समय की घटना ।

२—एक ही कृत्य ।

स्थल संकलन जरूरी नहीं ।

आगे चलकर उन्होंने 'काल-संकलन' (Time Unity) से बचने का उपाय 'उपक्रम' या 'उपसंहार' के रूप में बताया है। इस प्रकार सिद्धान्ततः काल-संकलन की भी आवश्यकता उनकी दृष्टि में नहीं रही। 'उपक्रम' और 'उपसंहार' के द्वारा 'काल-संकलन' का संहार करके सेठजी ने एकांकी के वेदल मुख्य श्रंशों में दो उसकी अनिवार्यता पर जोर दिया है।

सेठ जी ने संघर्ष के एक ही पहलू को एकांकी के लिए आवश्यक माना है। अदरथी जी ने संघर्ष का उल्लेख नहीं किया। अवस्थी जी ने 'ऊँची चितना' आवश्यक बताया है। सेठ जी ने नाटकों में आने वाले संघर्ष का रूप स्पष्ट नहीं किया।

दर्मा जी का परिभाषा में एक तीसरी ही दृष्टि है। वह नाटक के तन्त्र या टेक्नीक पर निर्भर करता है। उसके आवश्यक तत्व दर्मा जी ने ही चित्र द्वारा बहुत स्पष्ट कर दिये हैं :

एक घटना विविध शक्तियों से तरंगित होती हुई चरम तक पहुँचती है और फिर वही समाप्त हो जाती है ।

गोपेन्द्र ने लिखा है:—

'यद्यपि एकांकी एक अंक में समाप्त होने वाला नाटक है और यद्यपि इस अंक के निष्कार के लिए कोई विशेष नियम नहीं है, फिर भी दोष, पातकों की तरफ उसकी एक सीमा तो है ही। परिवि का यह संक्षेप

कथा-संकोच की ओर इंगित करता है—और एकांकी में हमें जीवन का क्रमबद्ध विवेचन न मिलकर, उसके एक पदलू, एक महत्वपूर्ण घटना, एक विशेष परिस्थिति अथवा एक उद्दीप्त क्षण का चित्र मिलेगा।.....

उसके लिए एकता एवं एकाग्रता अनिवार्य है—किसी प्रकार का वस्तु-विभेद उसे दृश्य नहीं। एकाग्रता में आकस्मिकता की झकोर अपने आप आ जाती है और इस झकोर से स्पन्दन पैदा हो जाता है। विदेश के संकलनत्रय का निर्वाह भी इस एकाग्रता में काफी सहायक हो सकता है, पर वह सर्वथा आवश्यक नहीं। प्रभाव और वस्तु का ऐक्य तो अनिवार्य है ही, लेकिन स्थान और काल की एकता का निर्वाह किए बिना भी सफल एकांकी की रचना हो सकती है और प्रायः होती है। 'उप पार' अथवा 'एक ही क्षण में' जैसे एकांकी स्थान और समय का प्रतिबन्ध स्वीकार नहीं करते। 'वहाँ समय में वर्षों का अन्तर है और स्थान में सैकड़ों मील का।'

प्रोफेसर नगेन्द्र जी का मत सेठ गोविन्ददास से मिलता है। उनकी दृष्टि से इसमें—एक शंक,

विस्तार की सीमा कहानी जैसी।

जीवन का एक पदलू, एक महत्वपूर्ण घटना, एक विशेष परिस्थिति अथवा एक उद्दीप्त क्षण।

एकता  
एकाग्रता  
आकस्मिकता } अनिवार्य

संकलन त्रय उतना अनिवार्य नहीं

प्रभाव और वस्तु का ऐक्य अनिवार्य

स्थान और काल की एकता अनिवार्य नहीं

प्रोफेसर अमरनाथ ने एकांकी के संबंध में निम्न निर्देश दिये हैं—

१—एकांकी की समाप्ति एक ही बैठक में अनिवार्य है। यह एक ही पार और एक ही समय में खतम होने वाली कृति है।

२—बिजली की रफ्तार-सी ही उसकी गति है।

- ३—उसका विषय एक ही होता है ।
- ४—सहायक विषयों के लिये उसमें कोई स्थान नहीं ।
- ५—एकांकी फौरन प्रारम्भ हो जाता है ।
- ६—शीघ्र ही विन्दु तक उसे पहुँचना होता है और अन्त भी उसी प्रकार आकस्मिक होता है ।
- ७—क्षेत्र संकुचित पर प्रभावसाम्य अनिवार्य ।
- ८—सहायक घटनायें कभी-कभी आ सकती हैं, किन्तु वह मुख्य घटनाओं से अलग न जान पड़े । मेजर घटना जो चुम्बक सदृश उसका ध्यान आकर्षित करती है, अनिवार्य है । आगे लेखक यह भी कहता है कि सहायक घटनायें चाहे उनका कितना ही सफल प्रतिपादन हुआ हो, एकांकी में बाधा-स्वरूप ही पढ़ती हैं ।
- ९—एकांकी का विषय जीवन को एक घटना ही है ।
- १०—कथावस्तु जटिल नहीं होती ।
- ११—ऐक्य एकांकी का आवश्यक अङ्ग है ।
- १२—एकांकी जरूरी नहीं छोटा ही हो । अत्रपर यह जोटा ही होता है क्योंकि ऐक्य उसका ध्येय होता है ।
- १३—विषय और समय की किफायत में ही कल्याण है ।
- इन बातों से 'एकांकी' के सम्बन्ध की तररेखा बहुत स्पष्ट हो जाती है, तथापि जो रूप इस प्रकार खड़े किये गये हैं, वे पूर्ण नहीं और ज्यों के त्यों मान्य नहीं हो सकते । ऊपर जो मत दिये गये हैं उनमें से अधिकांश उन कवियों के हैं जो हरयं कलाकार हैं; और बहुतों ने अपनी कला की अनुभूति और अभिव्यक्ति के अनुरूप ही यह व्याख्या दी है । फलतः हमें इनमें भी एकांकी मिलते हैं जिनमें स्थल भेद है—मौलों का अन्तर है—जैसे गणेशप्रसाद की 'सुशगविन्दी' में । और ऐसे ही एकांकी मिलते हैं जिनमें स्थान भेद किञ्चि न हो । उपेन्द्रनाथ का 'लक्ष्मी का स्वागत' । ऐसे ही एकांकी मिलते हैं जिनमें वाक्य भेद है, वहाँ का अन्तर है—फिर 'सोशगविन्दी' ही



ले लीजिये । ऐसे भी हैं जिनमें किञ्चित भी काल भेद नहीं—डा० रामकुमार वर्मा का 'दश मिनट' । फलाकारों के कौशल ने इन विभिन्नताओं अथवा कमजोरियों को ऐसा दबा दिया है कि नाटक की सफलता में ये बाधा नहीं पहुँचाती । फलतः एकांकी की परिभाषा में यह मानना पड़ जाता है कि स्थल और काल संकलन की अनिवार्यता नहीं, इसीलिये यह भी मानना पड़ जाता है कि एकांकी के लिये यह अनिवार्य नहीं कि वह छोटा ही हो । फिर भी ऐसा विधान करने वाले सभी इन्हें अपवादों की भाँति ही स्वीकार करते हैं, नियम की भाँति नहीं ।

'एकांकी' बड़े नाटक का एक अङ्क नहीं—किसी भी नाटक के एक अङ्क में हमें कितनी ही शाखा-प्रशाखायें, कितना ही फैलाव मिल सकता है, वे उसमें तीव्र गति से अपनी समाप्ति की ओर भी दौड़ती नहीं दिखायी पड़ सकती । स्थल और काल संकलन की उनके लिए अनिवार्यता नहीं, क्योंकि प्रासङ्गिक और मुख्य वस्तु की कई घटनायें अलग-अलग मिल-जुल कर चलती प्रतीत होती हैं । एक अङ्क में विविध दृश्यों का विधान इसी दृष्टि से होता है । तब यदि हम यह मान लेते हैं तो, यह दहना पड़ेगा कि एकांकी में एक ही अङ्क होना चाहिए और एक ही दृश्य । उसमें स्थल और काल का संकलन भी होना चाहिए । जिन एकांकियों में इसका निर्वाह हुआ है वे फोटो के 'श्राउट श्राव फोकस' के चित्र जैसे लगने लगते हैं, जिसमें वस्तु तो आगयी दीखती है, पर जिसकी रेखायें अस्वाभाविक रूप से फैल गयी होती हैं । गणेशप्रसाद द्विवेदी के 'सुहागविदी' में वह स्थलान्तर और कालान्तर विन्दी की विन्दुता को तो विद्रूप कर देता है, उसकी कथा का वेग भले ही उसे सगहारे रहता हो । देठजी के 'उपक्रम' और 'उपसंहार' नाटक रूपी पतंग में चिपके हुए पुच्छल्ले से लगते हैं, वे नाटककार की दृष्टि में उसके नाटक की किसी आन्तरिक कमजोरी ( Internal weakness ) को भले ही पूरा करते हों, नाटक को बला की दृष्टि से उत्कृष्टता की ओर नहीं ले जाते । ये सब एकांकी की आन्तरिक कमजोरी की चिकित्सा

के लिये हो सकते हैं। 'उपक्रम' और 'उपसंहार' जोड़ने वाला एकांकीकार अपने मूल एकांकी की असफलता का स्वयं ढिंढोरा पीटता प्रकट होता है।

जो एकांकीकार विवेध दृश्यों का दर्शन करता है, वह एक ऐसे दृश्य का भी रूप प्रस्तुत कर सकता है जिसमें वह दृश्य ही सब को समाहित करले, उस क्षण की भी सत्ता देष सकता है, जिसमें युग चित्रित हो, उस एक क्षण की अनुभूति कर सकता है, जिसमें अनेकों का समीकरण हो। इसी में उसकी प्रतिभा की अपेक्षा है उसकी प्रतिभा समस्त नाटकीय वस्तु का दर्शन करके, उसमें से उस स्थल और काल को चुन कर अपने एकांकी के दृश्य का विषय बनायेगी जिसमें समस्त वस्तु समा जाय। डा० रामकुमार वर्मा के 'चारुमित्रा' को लीजिये—शिविर का केवल वह भाग प्रस्तुत किया गया है जिसमें तिष्य रक्षिता है—वहीं से नाटककार ने अन्तर और बाहर दोनों का विशद वाद उपस्थित कर दिया है। 'उत्सर्ग' में भूत और वर्तमान को मिला कर एक लम्बी कथा को कुछ घंटों में समेट दिया है।

साधारण तो 'संकलनत्रय' का उपयोग बड़े नाटकों तक में चाहते हैं, जैसे 'वीना' में हुआ है, तो एकांकी में तो उसकी नितान्त अनिवार्यता ही होने चाहिये। उसी के द्वारा कला का यथार्थ विकास हो सकता है।

एकांकी को नाटक का संक्षिप्त रूप भी नहीं कहा जा सकता। कुछ लोगों का कहना है कि वह नाटक का छोटा रूप है, या छोटा नाटक है। नाटक तो वह है, दर और अभिनेय होने के कारण, पर 'नाटक' की शास्त्र द्वारा जो परिभाषा की जाती है उससे वह 'नाटक' छोटा नाटक नहीं। छोटे नाटक करने के अर्थ लोगे कि उनमें नाटक के सभी तत्व मिलते होंगे, पर जैसा ऊपर बताया जा चुका है, जब नाटक के एक अङ्क तक से एकांकी का साम्य नहीं केवल तो सम्पूर्ण नाटक के सब तत्व उसमें कैसे मिल सकते हैं। साधारण वधाओं का निषेध होता है, घटनाओं के घटाटोप का कारण होता है, किन्तु नाटक के साहित्य-इतिहास के पूर्ण विकास का अवकाश नहीं रहना, नाटक के उत्तर-चरणों की भी इसमें गुजायश कहाँ है ?

अतः 'एकॉकी' स्वतन्त्र टेकनीक वाला साहित्य का एक भेद है—उस स्थल-काल और व्यापार के संकलन मिलाने चाहिए। यह तो एकॉकी सीमाओं की स्थापना है।

अब उसकी आंतरिक गति और आंतरिक विकास की अवस्था—इस एक बात तो यह मिलती है कि 'आरम्भ' बहुत छोटा होना चाहिये, इस लिये यह आवश्यक नहीं कि पर्दा खुलते ही पात्र वस्तु पर दृढ़ पड़ें। सब पहले मुख्य वस्तु से किसी भिन्न बात को लेकर आरम्भ हो सकता है, ज आरम्भकर्ता पात्रों का परिचय होले तो शीघ्र ही मुख्य वस्तु दृष्टिगोचर जानी चाहिये। उदाहरण के लिये हेरल्ड विघ्न, उसके 'स्टोकर' में 'शीला' और 'आर्ची' प्रवेश करके पहले तो क्रेप्टेन के कमरे में इस प्रकार चले आने कुछ तर्क-वितर्क करते हैं, तब क्रिसमस तक मार्सेलीज पहुँच जाने के सम्बन्ध में चर्चा होती है। आते ही वे यह चिन्ता प्रकट नहीं करते कि क्रेप्टेन कौन हैं जहाज क्रिसमस तक मार्सेलीज पहुँचेगा या नहीं। 'आरम्भ' के बाद वस्तु गति-शील हो उठनी चाहिए—उस गति में संचारी भाव की तरफ कभी कोई स्मृति जग उठनी चाहिये, इस 'स्मृति' के संचार से वर्तमान कहानी के विगत में फँसे हुये छोर स्पष्ट किये जा सकते हैं, और कहानी आरम्भ सम्बन्धी पूर्णता आ सकती है। 'पृथ्वीराज के आँखों में' 'चंद्र' व पृथ्वीराज ने अपने विगत इतिहास की सूचना दी है—यह 'स्मृति' अन्तरगत ही है। 'सुहाग विंदी' में महाराज 'प्रतिभा' सम्बन्धी अपने स्मृतियाँ काली बाबू को बताता है, इससे प्रतिभा के हृदय का रहस्य स्पष्ट हो जाता है। ऐसा 'स्मृति' संचार दो काम करता है। एक तो सूचना देता है, दूसरे मर्म-स्पर्शिता उत्पन्न करता है। यह 'स्मृति' स्वयं मुख्य पात्र में उत्पन्न हो सकती हैं, अथवा इसके लिये किसी 'माध्यम' का उपयोग हो सकता है। 'स्मृति' के द्वारा किसी मानसिक निश्चय को बदलने का भी काम लिया जा सकता है। '१८ जुलाई की शाम' में 'राजेश्वरी' का उपयोग ऐसे ही माध्यम के लिये किया गया है—वह 'प्रमोद' के चरित्र की उज्ज्वल-

ता का पहलू उपस्थित करती है, और 'अशोक' के सम्बन्ध में अपनी प्रतिक्रिया भी। वह 'ऊषा' के मानसिक निश्चय को बदलने में सहायक होती है।

एकांकी नाटक में नायक प्रतिनायक को भी कल्पना हो सकती है, यह ऐसे नाटकों में जिनमें प्रेम का बाह्य संघर्ष भी प्रस्तुत है। पर यह अनिवार्य नहीं। प्रधान पात्र के अतिरिक्त अन्य सभी पात्र गौण हो सकते हैं, और वे प्रधान पात्र से संबंधित नाटकीय वस्तु को विकसित करने में ही सहायक होते हैं। 'अशोक' जी के 'लक्ष्मी का स्वागत' में प्रधान पात्र तो है, पर उसके मित्र नौकर माता पिता ये सब उससे संबंधित सूत्र को विकसित या अशोधित करते हैं, यह प्रेम कहानी नहीं, अतः प्रतिनायक भी नहीं। डा. वर्मा का 'रूप की बीमारी' प्रेम से संबंधित है, उसमें भी प्रतिनायक की कल्पना नहीं। नायक-प्रतिनायक की कल्पना से रहित एकांकियों में विविध गौण पात्रों के गमनागमन, और कुछ घटनाओं के घटित होने से एकांकी में गति आ जाती है। ये सभी गौण पात्र चार प्रकार का कार्य कर सकते हैं:—

१—उत्तेजक का

२—माध्यम का

३—सूचक का

४—प्रभाव व्यंजकता का

'उत्तेजक' से अभिप्राय उस पात्र से होगा जो कथा-सूत्र को उत्तेजित कर घाने बढ़ाता है। 'रूप की बीमारी' में डाक्टरों का संघर्ष पाकर 'रूप' को अपनी डिरी हात कब्जे को विदश होना पड़ा, जिससे नाटक अपने ध्येय की ओर बढ़ा।

'माध्यम' से अभिप्राय उस पात्र से होगा, जो प्रधान-पात्र के मनोमत्त दिशारों को 'स्वगत' होने से रोकने के लिए काम में लाया जाता है। 'स्वगत' का उपयोग आन्तर्भाविक माना जाता है, तब किसी पात्र की मित्र आदि के रूप में कल्पना करनी जाती है, और उसके प्रश्न आदि द्वारा प्रधानपात्र

विचार करता चला जाता है। 'अधिकार-लिप्पा' के 'उपक्रम' में 'प्रयागसिंह' को इसी प्रकार 'अयोध्यासिंह' की मनोवस्था और मन्तव्य प्रकट करने के माध्यम की भाँति काम में लाया गया है।

'सूचक' वे पात्र कहे जायेंगे, जो नाटकोपयोगी कोई सूचना देते हैं। "सुहागविन्दी" में 'महाराज' और 'डाक्टर' दोनों ही 'सूचक' का काम करते हैं। महाराज तो कभी कभी माध्यम भी बन जाता है, पर डाक्टर तो 'सूचक' ही है जो 'प्रतिभा' की गंभीर चोमारों की सूचना देता है। और इस बात के लिए पात्रों को तय्यार करता है कि वे 'प्रतिभा' के स्थानान्तर को समझ सकें।

प्रभावव्यंजकता का कार्य संपादन करने वाले पात्र वे कहे जायेंगे जो कहीं रहस्यमय संकेत, इंगित, अथवा भूमिका को भाँति उपस्थित होते हैं और नाटक के प्रभाव को कुछ का कुछ रूप दे देते हैं। 'असर' में 'ड्यूटर' का उपयोग इसी रूप में हुआ है। 'स्ट्राइक' में वह 'मनयुवक' केवल 'माध्यम' ही नहीं, उसका उपयोग 'प्रभाव व्यंजकता' के लिए भी हुआ है।

इन पात्रों में से 'सूचक' 'स्मृति' को उपस्थित कर सकता है। उसके द्वारा पिछली बातों की याद दिलायी जा सकती है, जिससे एकांकी की कथा स्पष्ट हो सकती है।

इनके साथ नाटकरूपक उपरोक्त चार कार्यों के लिए किसी पदार्थ अथवा प्राकृतिक व्यापार का भी उपयोग कर सकता है। 'उत्तेजक' के लिए कोई भी चदीपक सामग्री हो सकती है। कोई पदार्थ भी हो सकता है। उपेन्द्रनाथ 'अशक' के 'मैमूना' में 'आम' और 'गुब्बारे' उत्तेजक और उद्घाटक ही हैं। इसी प्रकार '१८ जुलाई की शाम' में 'तार' और 'मनीआर्डर' हैं। उषा में 'विहटा की दुर्घटना' पर लिखा गया 'संवाद' 'माध्यम' की भाँति काम में आया है। 'रेशमी टाई' की 'अंगूठी' भी माध्यम मानी जायगी। 'ऊमर' में 'मनोविश्लेषण-खेल' भी माध्यम है। अथवा वह 'सूचक' भी प्रतीत होता है। अथार्थ 'सूचक' और उद्घाटक है 'सुहागविन्दी' का पात्र। प्रभावव्यंजकता के

लिए 'सुहागविन्दी' में शिल्लो, ऊसर में 'कुता' और 'रोमांस: रोमांच' में अन्त में जलता हुआ 'स्टोव' ।

इस प्रकार इन उपादानों तथा ऐसे अन्य उपादानों का सहारा लेता हुआ एकांकी अपने अन्त पर पहुँचता है । यह तो गति के साधनों का उल्लेख हुआ ।

आरंभ के बाद गति आ जाने पर वह उम्र ही होती जानी चाहिए । इस गति के दो साधन और हो सकते हैं—संघर्ष तथा विकास । प्रो० नगेन्द्रजी ने बताया है कि—

“एकांकी टेकनीक यों तो शत-रूपा है, परन्तु फिर भी स्थूल दृष्टि से हम उसके दो विभजन कर सकते हैं : एक जिसमें विकास (Development) की प्रमुखता है, दूसरे में विन्यासवा उद्घाटन की (Exposition) की । पहले में एक क्रमिक उतार-चढ़ाव के सहारे घटना अथवा चरित्र चरम परिणति तक पहुँचता है, और अन्त में जैसे एक गाँठ-सी खुल जाती है, दूसरे में विघास का कोई स्पष्ट क्रम नहीं होता, उसमें तो घटनाओं अथवा भाव विचारों की तहें खुलती चली जाती हैं और अन्त वहाँ पर भी जाकर रुक जाता है । पहला रूप, जहाँ हमारा जिज्ञासा को उभार कर तुष्ट कर देता है, दूसरे में परितोष का कोई निश्चित साधन नहीं होता । आपकी जिज्ञासा प्रायः बीच में उलझी रह जाती है, और यही उसकी मफलता है, पहले में यद्यपि जल और दूसरे में मनोविश्लेषण की शक्ति होती है ।”

प्रो० नगेन्द्र ने 'विघास' का अर्थ लिया है क्रमपूर्वक उतार-चढ़ाव के साथ चरमोत्कर्ष पर पहुँचना—यह 'विघास' एकांकी के आरम्भ होने से घटने तक पहुँचने की क्रम-बद्ध सीढ़ियों अथवा अवस्थाओं से सम्बन्ध रखता है, और इस बात पर निर्भर करता है कि उसका अन्त पूर्वतः निर्दिष्ट है—इसी आधार पर विन्यास से उसका भेद ठहरता है । 'विन्यास' में अन्त, अन्त जैसा नहीं निर्दिष्ट होता, वह story of design के समान एक कहानी की भाँति होता है । उसमें कथा सीढ़ियों-सी चढ़ती नहीं

प्रतीत होती, डा० रामकुमार ने एकांकी की टेक्नीक का जो चित्र दिया है, उसमें उन्होंने आनेवाली गतियों को सीढ़ी का ही रूप दिया है, 'विन्यास' में ऐसा कुछ भी नहीं प्रतीत होता। डा० रामकुमार वर्मा के एकांकी इसी प्रकार के हैं, इसके विपरीत भुवनेश्वरजी का 'ऊपर' लीजिए, उसमें कोई कथा और उसका मार्ग ही तैयार नहीं हो पाता। पर हम जिस 'विकास' का ऊपर उल्लेख कर आये हैं, वह 'संघर्ष' के विरोध में, नगेन्द्रजी के इस 'विकास' से भिन्न तत्व है। इस 'विकास' का नगेन्द्रजी के विकास की तरह नाटक के मार्ग-प्रहरण की क्रमिक स्थितियों से सम्बन्ध नहीं। इस 'विकास' का अर्थ है, उस अर्थ में 'एकांकी' की प्रगति आगे बढ़ना जिस अर्थ में एक बीज बढ़कर वृक्ष बनता है। वह चाहे ताड़का ही वृक्ष क्यों न हो। इस 'विकास' में किसी बाहरी संघर्ष को स्थान नहीं मिल पाता, वृक्ष जिस प्रकार विविध प्राकृतिक तत्वों से पोषक सामग्री ग्रहण करता हुआ बढ़ता चला जाता है, नाटक-रस के परिपाक की तरह-स्मृति, पात्र, घटनाओं आदि के गमनागमन से पुष्ट और सबल होता हुआ आगे बढ़ता है, और अन्त में चाहे तो चरम पर गाँठ सा खुलकर रह जाय, चाहे अनायास 'विन्यास' की तरह रुक जाय। इस प्रकार के नाटक में कोई पात्र किसी के विरुद्ध खड़ा नहीं दिखायी पड़ता, 'संघर्ष' में 'संघर्ष' स्पष्ट दिखायी पड़ता है। 'संघर्ष' वाले एकांकियों में दो पात्र गुंथे हुए से चलते हैं; उनमें नाटकों की गति के लिए पारस्परिक आक्रमण और प्रत्याक्रमण ही बहुत होते हैं, उन्हीं के वैविध्य में से सूत्र अन्त तक पहुँच जाता है। पर 'विकास' वाले एकांकी को अपनी गति के लिये विविध आकस्मिक अथवा अन्यथा विधानों और उपादानों की आवश्यकता होती है। उपादान के उपरांत उपादानों का आते चले जाना 'विकास' वाले नाटक की गति देता है—'वह मरा क्यों' में सेठ गोविन्ददास जी ने कुंजड़ों की मंडी, मिठाई का बाजार, सिनेमा-घर के विविध दृश्यों को एक के बाद एक रखते हुए अन्त में कैएटनपेंट को भी लिया है—और उसकी दुर्दशा एक उद्घाटन हो जाने से बचा दी है। इसमें 'विकास' है। भुवनेश्वर के एकांकियों में बहुधा संघर्ष है। इस संघर्ष से अभिप्राय चारित्रिक द्वन्द से

नहीं, चारित्रिक द्वन्द्व किसी पात्र के अपने ही आन्तरिक संघर्ष को कहते हैं। उसके मन में ही एक तूफान उठ खड़ा होता है—मन का तूफान और द्वन्द्व तो 'विकास' के साथ भी चल सकता है। पर पात्रों का द्वन्द्व 'विकासवस्था' के नाटकों से भिन्न रूप में नाटक को गति देता है—वहाँ पात्रों के द्वन्द्व से ही 'संघर्ष' का अभिप्राय है। 'सुहागविन्दी' में हमें अन्तर-संघर्ष प्रतिभाके अन्दर मिलता है, पर इसी कारण वह 'एकाकी' 'संघर्ष' का एकाकी नहीं, वह विकास का एकाकी है, क्योंकि काली बाबू का प्रतिद्वन्द्वी हर एकाकी में कहीं स्फुट नहीं हो पाया। अतः कालीबाबू, सुहागविन्दी आदि आकर 'एकाकी' के प्रधान-पात्र को अपने अन्त की और तीव्रता से अप्रसर होने में उत्तेजना देते हैं। एकाकी में गति आ जाती है। संघर्ष से एकाकी आदि ने अन्त तक गति से युक्त हो जाता है, यदि उसमें फैलाव न आ जाय।

विकास-संघर्ष तथा त्रिविध उपादानों से गति संग्रह करता हुआ एकाकी परमोत्कर्ष तक बढ़ता है, और वहाँ एक दम समाप्त हो जाता है—अनायास आकारिक समाप्ति की तरह। इस समाप्ति के अवसर पर या तो किसी रहस्य का उद्घाटन होकर समस्त कथा का रंग ही एक दम बुद्ध हो जाता है—जैसे 'सुहागविन्दी' में अधूरे लिखे पत्र से प्रतिभा के सम्बन्ध में सम्पूर्ण दृष्टि ही और हो जाती है, वही यह अन्त किसी घटना के फल के योक्तक की भाँति उपरिष्ठ होता है—सेठ गोविन्ददास के 'ईद और होला' में टगे के धारण आय लगने के परिणाम स्वरूप सुहादरश और रतना का एक दूसरे को भार्य दृष्टि समझने की भावना का दृश्य। वही घट अन्त किसी विशेष घटना के घट जाने से सारे उद्योग के रूप को या तो विशेष नटु या हास्यास्पद बना देता है, और एकाकी वही रुक जाता है। 'लक्ष्मी का स्वागत' में बच्चे की मृत्यु और सगाई रीति-कार बनना दोनों घटनयें एक साथ होती हैं। जिससे मृत्यु तो और भी अधिक बटु हो जाती है, और सगाई की स्वीकृति एक साथ उपहासास्पद। कहीं अन्त अन्त के जैसा कोई गौरव नहीं ग्रहण करता, वही विशेष गौरव धारण कर लेता है। कहीं कलाईमैक्य पर पहुँचकर एकदम



समाप्त हो जाता है, और बुझे हुए दीपक की पश्चात्कर्तिनी लाल धाप और धुंए की तरह रंगमंच पर एक प्रमान-व्यंजना-युक्त किसी उपादान को छोड़ जाता है।

क्लाइमैक्स का स्थल यदि एकांकी में बन जाता है तो वह एकांकी रस-परिपाक की भांति स्वयं आकर्षक हो जाता है। जो कथा-सूत्र चलता है वह बढ़कर समाप्त होना चाहेगा, धीरे-धीरे उसमें एक तनाव आता चला जायगा, यहाँ तक कि वह तनाव उस स्थल पर जा पहुँचेगा, जिससे अधिक तनाव को सहना न तो उस एकांकी के कथा-सूत्र की सामर्थ्य में रहेगा, न उस एकांकी के उपभोक्ताओं में। इतनी ऊँचाई तक एकांकी को ले जाना, उसे उसके चरमोत्कर्ष तक पहुँचा देता है यही क्लाइमैक्स है। कहानी-सूत्र के क्लाइमैक्स तक ऊँचा पहुँचते-पहुँचते भाव भी खिचते चले जाते हैं, और एकांकी का समस्त विधान तब (relief) सुखद उन्मुक्ति चाहने लगता है। वह उन्मुक्ति सूत्र के भंगभङ्गा के दृष्ट जाने से मिले, जैसा ट्रेजडी में होता है तो भी ठीक है, और सूत्र का अपने अभीष्ट में पर्यवसान पा लेने से मिले, जैसा सुखान्त एकांकीयों में होता है, तब भी ठीक है।

पर कला की दृष्टि से एकांकी की टेक्नीक के लिए चरमोत्कर्ष (climax) कोई अनिवार्य तत्व नहीं है। डा० रामकुमार वर्मा ने ही क्लाइमैक्स पर विशेष बल दिया है, पर ऐसे भी एकांकी हो सकते हैं जिनमें क्लाइमैक्स का नितान्त अभाव हो। कुछ लोगों का तो विचार था कि एकांकी में क्लाइमैक्स दो ही नहीं सकता। पर आज जितने एकांकी प्रकाशित हुए हैं उन्हें पढ़ कर इस सम्बन्ध में फिर भ्रान्ति नहीं रह सकती। प्रश्न यह नहीं कि क्लाइमैक्स एकांकी में आ ही नहीं सकता। अधिकांश हिन्दी के एकांकी क्लाइमैक्स से युक्त ही हैं। प्रश्न केवल यह है कि क्या क्लाइमैक्स अनिवार्य है? कलाकारों ने अपनी प्रतिभा से बिना क्लाइमैक्स वाले एकांकी भी प्रस्तुत किये हैं। अधिकांशतः जिन 'दिन्यास' वाले एकांकीयों की ओर प्रो० नगेन्द्र ने संकेत किया है, वह प्रायः बिना क्लाइमैक्स वाले ही एकांकी

हो जाते हैं। सेठ गोविन्ददासजी का 'स्पर्द्धा' लोजिए। बट व्लास्टिंग पर फेली हुई स्याही के समान प्रतीत होता है—क्लाइमैक्स विहीन।

टेकनीक और रूप के उपरोक्त विवेचन के पश्चात् संभवतः यह बताने की आवश्यकता नहीं रहती कि एकांकी न तो कहानी है, न नाटक का संक्षिप्त रूप, न वही माना जा सकता है कि उसकी टेकनीक ही नहीं, न कोई यही कहने का प्रमाद कर सकता है कि जो जरा संवाद लिख जानता है, वही एकांकी लिख सकता है। आज एकांकी को टेकनीक पर ही एक पूरी पुस्तक लिखी जा सकता है—ऊपर तो उसका यथार्थ संक्षिप्त दिग्दर्शन भी नहीं कराया जा सका। यह कहना भी हमें समुचित प्रतीत नहीं होता कि 'एकांकी का नाटक से ठीक वही सम्बन्ध है, जो कहानी का उपन्यास से—

"विस्तार के अभाव में प्रत्येक घटना कला की भाँति खिल कर पुष्प की भाँति विवक्षित हो उठती है। उसमें तत्ता के समान फौजने की उच्छ्रृङ्खलता नहीं।"

पहले तो कहानी का उपन्यास से ठीक क्या सम्बन्ध है यही बड़ी अनिश्चित बात है। Stories of design ( व्यवस्थामय कहानियों ) का कुछ उपन्यास से क्या संबन्ध बैठेगा। फिर 'कथा' तो कहानी, उपन्यास, नाटक, एकांकी सभी की भूमिका में व्यक्त है, नव उद्यके आधार पर उपन्यास कहानी तथा नाटक एकांकी में किसी सम्बन्ध अथवा कथा की कल्पना ही नहीं हो पाती। फिर विस्तार के अभाव में प्रत्येक घटना कला की भाँति खिल कर ... से क्या अभिप्राय ? उपन्यास का घटनाओं, कथानों का घटनाओं से रचनाव गुण और रंग में एकदम भिन्न होता है : दोनों विस्तृत प्रथम प्रचार की रचनाएँ हैं। दोनों की भूमि कई-रंग है। वर इसे दोबदर और ऐसा पौसा तत्व है जो कहानी और उपन्यास में समान है। का रचना है ? क्या कहानी उपन्यास के विस्तार के अभाव की प्रतिरूप है ? जिनमें उपन्यास की बला से मूल तत्वों को गहरा से गहरा है और घटना के नूतनत्वों को भी, वे तो इस से परापर त है वी महसूस नहीं हो सकते। उसी प्रकार एकांकी और नाटक से क्या का अभिप्राय है जो दोद कर अन्य कोई

साम्य नहीं मिलेगा। कथा का भी उपयोग दोनों में बिल्कुल भिन्न भिन्न रूप में होता है। नाटक में तो कथा का ही अभिनय करना प्रधान होता है, उस कथा को पात्रों के चरित्रों में अनुवाद भर कर दिया जाता है। पात्रत्व का महत्व नाटक में कथा के महत्व के समीकरण से स्थापित होता है। प्रत्येक चरित्र कथा के साथ एक विशेष सम्बन्ध स्थापित करता है। और अपने सम्बन्ध की उस विशेषता के अनुपात को वह आरम्भ से अन्त तक निभाये चला जाता है। पर इस सबका एकांकी में क्या कहीं भी पता चलता है। एकांकी के लिए कथा भूमि नहीं जैसे नाटक के लिए है, केवल केन्द्र (pivot) या धुरी है जिस पर एकांकीकार अपने एकांकी की वस्तु को घुमाता है। इस कथन को उपस्थित करते समय उन स्थूल-कथा-आश्रित एकांकियों को भुलाया नहीं जा सकता जो सेठ गोविन्ददास ने लिखे हैं, वे एकांकी कला के स्थूल उदाहरण हैं। इसीलिए उनके ऐतिहासिक नाटक तो सफल हुए हैं, एकांकी उतने सफल नहीं हुए। एकांकी में कथा सिमित कर धुरी के बिन्दु जैसी बन जाती है और उसके ऊपर पात्रों के उभरे व्यक्तित्व की झाँकी से भी अधिक विषय की मार्मिकता प्रबल हो उठती है। एकांकी का अपना प्रयत्न अस्तित्व अथ तो निर्विवाद मान्य है। 'हंस' मई १९३८ से एकांकियों के महत्व मूल्य और आवश्यकता के सम्बन्ध में विवाद हुआ था, आज उस विवाद के प्रत्येक पहलू का उत्तर एकांकियों ने विविध रचनाओं से अपनी कला के बल स्वयं ही दे दिया है।

टेकनीक (तन्त्र) के साथ ही एकांकी में हमें उसके संविधान, कथोप-कथन (संवाद), उसके रचनात्मक आधारतत्व तथा रंग-संकेतों पर भी दृष्टि रखनी पड़ती है।

संविधान से अभिप्राय उस कथामय विन्यास से है जो एकांकी का तन्ना-बाना है। इसको लक्ष्य में रख कर हम यह जानना चाहते हैं कि एकांकी की वस्तु का संयोजन उसकी टेकनीक के अनुकूल हुआ है। संविधान में यदि अधिक सूत्र आ गये तो एकांकी की टेकनीक उसे सम्भाल नहीं सकेगी और

एकांकी चुब्ध हो जायगा। संविधान के सूत्रों का पारस्परिक प्रथन भी इस त्व का होना चाहिए कि न तो वह गति का अवरोध करे और न टेकनीक के लिए जटिल हो।

कथोपकथन एकांकी का प्राण है। कथोपकथन संचित, मर्मस्पर्शी, वाक्-वैदग्ध्ययुक्त चरित्र की चारित्रिकता को प्रकट करने वाला तथा एकांकी के सूत्र को आगे बढ़ाने वाला होना चाहिए। बहुधा एकांकी कथोपकथनों में होकर समस्त गति और शक्ति संचित करता हुआ कथोपकथन द्वारा ही 'चरम' (Climax) पर पहुँचता है। अथवा कथोपकथन या सम्भाषण में ही वह अपनी परिचमामति पा लेता है।

कथोपकथनों में स्वाभाविकता अत्यन्त आवश्यक है। स्वगत कथन आज एक दम अवाञ्छनीय माने जाते हैं, यद्यपि 'स्वगत हीन' अवस्था, जिसका अर्थ है, या तो वह भौन जो रंगमंच पर बहुत कम सह्य हो सकता है, या जिस भौन या यथार्थ अभिप्राय पात्र के अतिरिक्त कोई दूसरा जान ही नहीं सकता। ऐसी अवस्था में बातों में लगे रहना भी अस्वाभाविकता है। मनुष्य क्या सदा बात ही करता रहता है, क्या कभी स्वतन्त्र, कुछ क्षण अपने से ही फिर हुआ कुछ विचार नहीं करता? इस अस्वाभाविकता को भी बचाने के लिए कभी-कभी जड़ पदार्थों या पशु-पक्षियों को माध्यम बना लिया जाता है। फिर भी स्वागत के लिए आज के एकांकियों में अधिक गुञ्जायश नहीं।

कथोपकथन में यह बात भी ध्यान में रखनी चाहिए कि कहीं वह बाद-विवाद का रूप न ग्रहण कर ले। बाद-विवाद के भी स्थल एकांकियों में हो सकते हैं, जैसे सबसे बड़ा आदमी; इसमें भगवतीचरण चर्मा ने कुशलता पूर्वक 'बाद-विवाद' को संविधान का एक अङ्ग बना कर नाट्य ही प्रगति दी है। ऐसे स्थल पर बाद-विवाद ठीक हा है, पर यद वे द बाद-विवाद ऐसे उभयपक्षों पर काम में नदी लाये जाते तो एकांकी प्राण हीन हो जायगा।

एक आशाका वह भी रहती है कि कहीं कथोपकथनों में कोई पात्र स्पर्शक का रूप न ग्रहण करले और व्याख्यान नाट्यने लगे — जिन्हें दृष्टव्य

लम्बे हो जायँ । ऐसे उपदेशों या लम्बे कथनों कवीच में नाटककार एकरसता का तोड़ने के लिए भले ही किसी दूसरे श्रोता पात्र के द्वारा प्रश्न बिखेर दे—पर वह एकांकी में ऐसे लम्बे व्यक्तियों से उत्पन्न होनेवाली शिथिलता को दूर नहीं कर सकते ।

मितभाषण के साथ उनमें एक तड़प और मर्मस्पर्शिता होनी चाहिए । प्रत्येक कथन छोटा होते हुए भी अपना निजी मूल्य रखता हो, और स्वयं अपने में ही अत्यन्त रोचक हो । चुस्त होने ही चाहिए । अवसाद पूर्ण मो न हों । चरित्र के आन्तरिक प्राणों का उनमें स्पन्दन हो ।

साथ ही यह भी ध्यान रखना चाहिए कि कहीं wit वाकवैदग्ध्य के चटखारों में ही न विरम जायँ ।

कथोपकथनों का संविधान से तो इतना ही सम्बन्ध है कि संविधान उसे वे पात्र देता है जिनही वाणी कथोपकथन बनती है, पर एकांकी के आधारात्मक रचना-तत्वों से उसका बहुत गहरा सम्बन्ध है, कथनोपकथनों में भङ्कृत होनेवाली आत्मा, यही आधारात्मक रचना-तत्व हैं । आधारात्मक रचना-तत्व वे तत्व हैं जो एकांकी को एकांकी के लिए प्रेरित करते हैं, उसको टेकनीक का अपना रूप देने के लिये उत्साहित करते हैं, संविधान की काट-छोट के लिए प्रेरित करते हैं, कथनोपकथनों में स्पन्दन लाते हैं । (Subjective) व्यक्ति परक दृष्टि बिन्दु से देखा जाय तो एकांकीकार की मूल मनोवस्था जो सम्पूर्ण एकांकी में व्याप्त है और उसके समस्त तत्वों को एक बनाये हुए है आधारात्मक रचना-तत्व है । एकांकीकार की सम्पूर्ण अनुभूति, उसकी रस-प्रवणता, उसकी ज्ञान-विज्ञान धारा, उसका संप्रदाय उसका अभिप्राय, उसका सन्देश, उसका जीवन दर्शन—जो भी हो, एकांकी का आधार रचना-तत्व है । एकांकी में देखने की बात यह होती है कि एकांकी की टेकनीक, संविधान, कथोपकथन सब में ये तत्व भङ्कृत हों, और सब इसके यथार्थतः अनुकूल हों । यह तत्व सदा ही धर्मित रहना चाहिए अधिक स्फुट हो जाने से एकांकी अत्यन्त स्थूल हो जाता है ।

और अब रंग-संकेतों को लीजिए—

रंग-संकेत थोड़े-बहुत प्रत्येक एकांकी में मिलते हैं, ये अत्यन्त आवश्यक हैं। बिना इनके एक तो नाटकत्व का रूप प्रतिष्ठित नहीं होता, दूसरे ये नाटक को दर्शनीय बनाने और उनके प्रभाव को उद्दीप्त करने के लिए भी आवश्यक हैं। ये संकेत रंग-भूमि की व्यवस्था के लिए तथा अभिनय की सहायता के लिए और पात्रों की रूप-कल्पना के लिए होते हैं। ये तीन ही 'रंग-संकेत' के कार्य हैं।

रंग भूमि की व्यवस्था में इन संकेतों द्वारा एक तो दृश्य का चित्र उपस्थित किया जाता है : कैसा मकान है, कितनी खिड़कियाँ हैं, उनमें से क्या दिखायी दे रहा है, दरवाजा किधर है, और स्टेज पर कितनी कुर्सियाँ, कितनी मेज और क्या-क्या है। आजकल नयी प्रणाली में रंग-भूमि की व्यवस्था के सम्बन्ध में दही लम्बी योजना दी जाती है। इसमें ही एकांकी की घटना के आरम्भ होने से पूर्व के इतिहास का भा उल्लेख इसलिये कर दिया जाता है कि तत्सम्बन्धी सम्पूर्ण ज्ञान अभिनेताओं और पाठकों को हो सके। सेठ गोविन्ददास के 'धोखेबाज' में आरम्भ का यह संकेत दो पृष्ठों में है। दोई-दोई एकांकीदार स्टेज के पूरे प्रबन्ध का एक चित्र—मान-चित्र भी दे देता है। जैसे ता० रामकुमार वर्मा जी ने अपने 'परीक्षा' एकांकी में दिया है। पर सेठजी के दर्शन विरतृत होते हुए भी उतने प्रभाव-व्ययक नहीं होते। रंग-भूमि-व्यवस्था के संकेतों ने कहीं-कहीं नाटकवार एकांकी का दस्तु का बड़े ढंग से प्रभावशाली रमर्श प्रस्तुत कर देते हैं—

संतान' में दूसरे दृश्य के आरम्भ का यह 'संकेत' लीजिये—

'गुलशारी में, जो रात्रि के वक्षस्थल से क्षिपट अर्द्ध-निद्रित, भय से सा आसंका से बोध रही है, रात्रि के अमकन के समान तारे अपने ही मार से ग्याप्त है, एक और राजा दरदेवर्षिह उनका धर्मपत्नी और राजेन्द्र उतों के समान दिखलाई देते हैं। राजासाहब एक पुरानी कामदार कुर्सी पर बैठे हैं। राजेन्द्र यहाँ दूर पर गुलाब की पंखुदियों को अपने दाँतों से नोंट-नोंट कर

पृथ्वी पर फँक्ता है, उसके पीछे ही एक खाली कुर्सी है, जिसके ठीक दाहिनी ओर एक बेंच है। जिस पर राजासाहब की धर्मपत्नी अबलेटी हैं।'

इसमें लेखक ने रंगमंच की व्यवस्था के साथ उससे प्रकट होने वाले प्रभाव और रंग का भी उल्लेख किया है, अतः संकेत जितना किया गया है उससे अधिक प्रकट करता है।

इन रंग-संकेतों के द्वारा ही इस बात का पता चलता है कि एकांकीकार अपने समस्त अभिनय के लिए रंगमंच की कैसी कल्पना करता है और उसके द्वारा अपने भावों के स्थूल रूप के अतिरिक्त कुछ सूक्ष्म व्याख्या-प्रकार भी प्रकट करना जानता है या नहीं।'

रंग-संकेतों का दूसरा उपयोग अभिनय में सहायता प्रदान करने के निमित्त होता है। कब कौनसा पात्र किस प्रकार की मुद्रा धारण करेगा यह बात यद्यपि पद-पद पर नहीं बतायी जा सकती और विविध मुद्राओं की कल्पना वस्तुतः अभिनेता और दिग्दर्शक पर अधिशंशतः निर्भर करती है, किन्तु कहीं-कहीं अपने एकांकी के अनुरूप जो पात्र के अभिनय की कल्पना एकांकीकार के मन में उदय होती है वह उसका भी उल्लेख कर देता है। कहीं-कहीं तो एकांकीकार को अनिवार्यतः ऐसा करना पड़ता है, अन्यथा जो effect रूप वह प्रस्तुत करना चाहता है, वह ठीक-ठीक प्रकट नहीं हो सकता। ऐसे उल्लेख तो साधारण हैं—घबड़ाकर, त्रस्त-सा, कुदमुद्रा में, मेज पर हाथ मारता हुआ, मुस्कराकर आदि। भुवनेश्वर ने 'रोमांसः रोमांच' में एक स्थान पर जो संकेत दिये हैं वह साधारण नहीं—

( वह व्यस्त-सा उठना चाहता है और काँच का गिलास भ्रनभ्रना कर फर्श पर चकनाचूर हो जाता है, कमरे का वातावरण सिहर उठता है। भीतर से स्त्री विस्मय, भय और कातरता का एक विचित्र संमिश्रण लेकर आती है, और किंचित मुस्कराकर अपने मैले आँचल से काँच बटोरना प्रारम्भ करती है )

यह सब संकेत नाटक के पात्रों के हृदय के अन्तरंग को मंकेत कर नाटक के तात्पर्य में कितने सहायक हो रहे हैं? इसी प्रकार उत्तेजना में ओठ चबाना

आदि मुद्रायें तो कल्पित की जा सकती हैं पर एकांकीकार विशेष स्थान पर उस भाव को जिस विशेष अभिनय के द्वारा प्रकट करना चाहता है, उसका कुछ और ही प्रभाव पड़ता है—जैसे उसी 'रोमांस-रोमांच' में एक स्थान पर—

( स्त्री कुछ कहना चाहती है और इस प्रयत्न में हिंसक सी प्रतीत होती है, अमरनाथ उत्तेजना में हाथ की उँगलियाँ वेग से चिटकाता है )—उँगलियों के चिटकाने में जो चिटकने की ध्वनि है वह उस अवसादमय उत्तेजित वातावरण को अधिक गहन बनायेगी ।

कुछ संकेत केवल प्रभाव—व्यंजन के लिये होते हैं—जैसे स्ट्राइक में—

“बाहर बरामदे से दो या तीन मरतवा आवाज आती है, 'चौकीदार' । फिर मोटरों के स्टार्ट होने की और खामोशी । स्टेज पर अँधेरा हो जाता है, पर दीव में दो या तीन मरतवे रोशनी होती है और एक किसानों का बुझा-मा चेहरा लिये चौकीदार मेज झाड़ता है और जते हुए सिगरेट बीनता हुआ दिखाई देता है ।”

इस मदके दाद—एकांकियों के लिये मिस्टर टालवाट ने दो सिद्धान्त प्रतिपादित किये हैं, एक यह कि एकांकी बुरा नहीं हो सकता यदि चरित्र-चित्रण अच्छा है । दूसरे यह कि यदि एकांकी में हास्य का अभाव है तो वह सन्देह की दृष्टि से देखा जाना चाहिये । हास्य के सिद्धान्त या प्रतिपादन करते हुये ओ० टपल्यू० मेरियट ने जो लिखा है वह भी उल्लेखनीय है: “बक रेखाओं की दमकता से प्रज्जु रेखायें विचलित नहीं होतीं, और हास्य, जो एक प्रहार की दार्शनिक ( Sanity ) सावधानता है, एक उन्मादप्रस्त नाटक में ही नहीं बल्कि इस उन्मत्त संसार में भी अनिवार्य है ।”\*

\* “Straight lines do not detract from the crookedness of crooked lines, and humour which is a sort of philosophic sanity, is indispensable not only in a crazy play, but in a crazy world”.



एकांकी नाटकों का वर्गीकरण—हिन्दी के एकाकियों का वर्गीकरण किस कसौटी पर किया जाय ?—सब से पहला प्रश्न यह उपस्थित होता है। यह वर्गीकरण एकाकियों के प्रकार-भेद के आधार पर हो सकता है। विषय की दृष्टि से अलग वर्ग बन सकते हैं। टेक्नीक के आधार पर भी यह काम हो सकता है। नाटक में प्रतिपादित सिद्धान्तों के बाद (schools) को भी आधार बनाया जा सकता है। हमें सभी दृष्टियों से वर्गीकरण कर देखना चाहिए।

पहले 'प्रकार' लेना ही ठीक होगा।

पारश्चात्य प्रणाली के आधार पर प्रो० अमरनाथ ने निम्नलिखित प्रकार बताये हैं:—

१—समस्यामूलक एकाकी—जिसका निर्माण किसी समस्या को लेकर लेखक करता है। इसे Problem play भी कहते हैं—उदाहरण Bishop's Candlesticks

२—खुले स्थान पर खेले जाने वाले एकाकी जिन्हें Fantasy भी कहते हैं। उदाहरण : Harold Brighouse का How The Wheather Is Made.

३—प्रहसन—जिसमें लेखक का ध्येय स्वयं हँसना तथा दूसरों को हँसाना होता है।—जान ब्रेंडन का Rory Aforesaid.

४—ऐसे एकाकी जिन्हें हम Serious कह सकते हैं और जो किसी साहित्य की उत्तम से उत्तम बड़ी रचना का मुकाबला कर सकते हैं। Maurice Materlinck का 'Intruder'

५—ऐसे एकाकी जिनमें लेखक का ध्येय किसी घटना किसी देशके रीति रिवाज आदि पर कटाक्ष करना होता है। Lord Dunsany के एकाकी।

६—Melodramatic एकाकी। किसी के दुख में दुखी होने के बदले जब हम हँसते हैं, तब घटना Melodramatic हो जाती है।

जिसके ठीक विपरीत Pathos है। Herbert Farjeon का Friends

७—ऐसे एदा में जिसका अन्त आनन्दमय है परन्तु जिनका विषय गरीब मजदूरों आदि का जीवन है। Gertrude Jennings का "Between the Soub and the Savoury" इसी प्रकार की Low Comedy है।

८—ऐतिहासिक एकांकी। John Drinkwater का  $x = 0$

९—व्यंग्यात्मक एकांकी—एक दर्द भरा व्यंग्य लिये जो हो। Stanly Houghton का The Master of the House

१०—Horlequinade एकांकी। इस प्रकार के एकांकी का निचित्र इतिहास है। बहुत समय पहले इनका प्रचार था मुख्य मुख्य घटनायें केवल लिखी जाती हैं और पात्र अभिनाति होते समय कथोपकथन द्वारा हमको सुगमरूप रूप देते हैं। इसके पात्र एक ही प्रकार की वाक्य-भूषा में हमारे लक्ष्मण होते हैं। हमारे वहाँ गाँवों में राज भी होने वाले स्वांग आदि के समान ये रचनायें थीं। इन्हें कुछ समानोच्चर Fantasy भी कहते हैं। Oliphant Down का एकटी The Matter of Dreams प्रथम की राजधानी से प्रो० चमरनाथ गुप्त की पुस्तक में Oliphant Down का पुस्तक 'The Maker of Dreams' का नाम 'The Matter of Dreams' रूप रखा है।

११—Cockney एकांकी। मजदूरों की दिव्य भाषा में ही लिखे गये एकांकी को कहते हैं। व्यंग्य के निपटों से इनकी भाषा प्रायः सुकृता है। Harold Chapin का The Dumb and the Blind

१२—नामाजिक नाटक

डॉफेटर गुप्त ने अपना निबन्ध से संख्या १३ का है, और १० वीं संख्या के बाद १२ वीं गई है। ऐसा निबन्ध होता है, यहाँ की। अनन्त हुआ

है। वह इससे और स्पष्ट हो जाता है कि ( Harlequinade ) औलि-फेंट डाउन का 'दी मेकर आफ ज़ीम्स Harlequinade' एकांकी का उदाहरण नहीं हो सकता। वह तो स्वप्न नाटक की भाँति का है। जिसमें अलौकिक वातावरण और पात्रों का समावेश है, ये भी Fantasy कहे जाते हैं। यह 'Spectacle' अथवा 'Open Air play' खुले मैदान के नाटक से भिन्न है। कोई कोई इसे भी Fantasy कहते हैं। इस प्रकार प्रो० रास की प्रकार सम्बन्धी संख्या १३ ठीक रहती है। पर यह वर्गीकरण विशेष वैज्ञानिक नहीं, और इन्हें एकांकियों का प्रकार भी नहीं कहा जा सकता। प्रकारगत विभेद तो २, ६, १०, ११ में ही दिखा पड़ता है। प्रोफेसर नगेन्द्र ने भी कुछ प्रकारों का उल्लेख किया है :

१—सुनिश्चित टेकनीक वाला एकांकी—जिसमें संकलनत्रय हो तो श्रेष्ठ नहीं तो प्रभाव और वस्तु का ऐक्य अनिवार्य, स्थान और काल की एकता का निर्वाह भले ही न हो।

२—संवाद या संभाषण (Dialogue)—यूरोप के साकेटीज के संवाद। हिन्दी में पं० हरिशंकर शर्मा के 'चिड़ियाघर' के हास्य व्यंग्यमय संवाद।

३—मोनोड्रामा—स्वगत का ही परिवर्धित रूप। उदाहरण—सेठ गोविन्ददास के 'चतुष्पथ' में नगेन्द्र गिनती करते समय इसे 'संवाद' के ही अन्तर्गत मानते हैं।

४—फीचर—यह अत्यन्त आधुनिक प्रयोग रेडियो का आविष्कार है। इसका स्वरूप प्रायः सूचनात्मक होता है—इसमें किसी विषय विशेष पर प्रकाश डालने के लिए उससे सम्बद्ध बातों का नाट्य-सा किया जाता है। जैसे 'प्रेमचन्द की दुनियाँ, दिल्ली की दीवाली। स्वयं प्रो० नगेन्द्र ने विहार आदि पर कुछ अच्छे फीचर लिखे हैं।

५—फैंटेसी—यह एकांकी का अत्यन्त रोमाण्टिक रूप है। इसके लिये यह अनिवार्य है कि लेखक का दृष्टिकोण एकान्त वस्तुगत और स्वच्छन्द

हो । उसमें कल्पना का मुक्त विहार होना चाहिये । किसी प्रकार का मनोगत विघात वसे सत्य नहीं । डा० रामछमार वर्मा का 'वादल को मृत्यु' ।

६—भांकी को दरअसल एकांकी का शुद्धरूप समझना चाहिए । इसमें केवल एक दृश्य होता है, अतः स्थान और समय के ऐक्य का पूरा पूरा निबोध हो जाता है ।

७—रेडियोप्ते का एकांकी से कोई मौलिक भेद नहीं ।

प्रोफेसर नगेन्द्रजी ने अन्तिम तीन को एकांकी का स्वरूप अधव विभेद माना है और ऊपर के तीन को एकांकी का सहयोगी । सबसे प्रथम तो एकांकी की साधारण परिभाषा दी गई है, वह कोई भेद नहीं है ।

इसमें कोई संदेह नहीं कि प्रो० नगेन्द्र का यह प्रकार-विभाजन बहुत कुछ वैज्ञानिक ढंग पर है । 'प्रकार' का अभिप्राय है स्वभाव और टेक्नीक, रूप और रंग । जो एकांकी एक दूसरे से स्वभाव और टेक्नीक तथा रूप और रंग में भिन्न हैं वे 'प्रकार' में भिन्न माने जायेंगे । इस दृष्टि से प्रो० नगेन्द्र के वर्गीकरण में प्रो० अमरनाथ गुप्त के दर्शाकरण में से Horlequinade एकांकी तथा Cockney एकांकी और जोड़े जा सकते हैं । Horlequinade रवों जैसे एकांकियों का लिखित रूप नहीं मिल सकता, अतः साहित्य की दृष्टि ने इसका कोई महत्त्व नहीं । Cockney एकांकी के अर्थ यदि केवल मजदूरों की विकृतभाषा के प्रयोग से बने एकांकी ही न माना जाय वरन् एकांकी माना जाय जो साधारण बोलचाल की मुक्त भाषा में लिखा गया हो, तो कुछ ऐसे नाटक हिन्दी में मिल सकते हैं जिनमें प्रायः गैदाह बोला का उपयोग हुआ है । पर इस क्रेटि में राहुल बाबा के भोजपुरी ( छपरा-प्रदिया ) का भाषा में लिखे हुए एकांकी तथा सूर्यवरण पाराक का 'प्रतिज्ञा-पूर्ति' जो राजस्थानी में लिखा गया है नहीं आ सकते । ये नाटक साधारण बोलचाल की बोली में मुक्त भाषा के रूप में नहीं लिखे गये इनके पीछे इनके भाषा होने का चेतना विद्यमान है, अतः भाषा का रूप अनुचित है, वह भेद ही साहित्यिक हिन्दी न हो ।

इनके अतिरिक्त कुछ और भी हिन्दी एकएकी के अपने प्रकार हैं जिनका उल्लेख होना चाहिए, ये प्रकार भले ही अभी अच्छी प्रकार प्राय नहीं हुए हैं।

इनमें से एक का नाम 'मालवत् एकांकी' रखा जा सकता है। एक उद्देश्य की ओर ले जाने वाले, पर एक दूसरे के कथा-रूप में असम्बद्ध विविध दृश्य किसी एक सूत्र द्वारा संयुक्त कर एकांकी बना डाले गये हों। उदाहरण के लिए 'पहाड़ी' का 'युग युग द्वारा शक्ति की पूजा' को लीजिए—इसमें एकांकीकार ने प्राचीनकाल से अब तक के विविध युगों की विविध शक्तियों और उनकी पूजा का निदर्शन कराया है, अजेय शक्ति, ब्रह्म देवता, मदन देवता, भगवान्, शक्ति, महाराज, विद्युत्, डाक्टर आदि, और इनके प्रथम-प्रथम दृश्य एक 'नैरेटर' व्याख्याता को व्याख्याओं द्वारा एक में जोड़ दिए गये हैं। 'स्वतन्त्रता के अर्थ' में स्वतन्त्रता के लिए जापानियों ने, हालैडवालों ने जो त्याग किए उनके अलग-अलग दृश्य आते हैं, उनके साथ ही भारत के स्वतन्त्रता के उद्योग काल में युवकों की दशा क्या हो रही है उसके भी दृश्य आते हैं, और इस प्रकार भारतीयों की प्रवृत्ति तथा दूसरे देशवासियों की प्रवृत्ति का अन्तर बता कर 'स्वतन्त्रता का अर्थ' समझाने की चेष्टा की गयी है, और इन दृश्यों को एक गुरु और शिष्य के वार्तालाप के दृष्टान्त दृश्यों की भांति रखकर एक सूत्र में पिरो दिया गया है।

एक प्रकार उन एकांकियों को अलग साचा जाना चाहिए जिनमें मूल कथानक के प्रधान पात्रों के अतिरिक्त एक गौण पात्र को उन प्रधान-के पात्रों अपनी कथा को प्रकट करने या सुलभमाने का केन्द्र मान लिया गया हो। 'गौण-प्रधान एकांकी' इसका नाम दिया जा सकता है। श्री० आनन्द का 'डाक्टर जीवन' है जैसे। मुख्य कहानी अंजलि और मनोज के प्रेम की है। डाक्टर का उनकी प्रेम कथा से कुछ लेना देना नहीं। वह मूल-प्रेम कथा में कोई पात्र नहीं। पर नाटककार ने 'डाक्टर जीवन' को मध्यस्थ बना दिया है;

जिस्के द्वारा दोनों की कथा सम्पूर्णा हो जाती है। डा० रामकुमार का 'उत्सर्ग' इस प्रकार के नाटकों में श्रेष्ठ बन पडा है।

'अलौकिक एकांकियों' का एक अलग वर्ग मानना होगा। ये fantasy 'कल्पकालोद्गीय' एकांकी नहीं कहे जा सकते। इनके पात्र इस भूमि के नहीं होते दुसरे लोक के होते हैं, और वे गिन्हीं भूतनीय समस्याओं पर विचार करते होते हैं। जयनाथ नलिन का 'परमात्मा का पाश्चाताप' इसी कोटि में आवेगा। डा० रामकुमार वर्मा का 'गन्धसार' भी इसी स्वभाव का है।

'प्रकार' की दृष्टि से 'एकांकी-संक्षिप्ति' अलग कोटि के एकांकी माने जाने चाहिए। किसी दूरे या प्राचीन नाटक को 'एकांकी' में परिणत कर देना, यह एक अलग प्रकार का कौशल है, और साधारण एकांकी के अन्तर्गत अपनी स्वभाव-भिन्नता के कारण अलग 'प्रकार' माने जाने का अधिकारी है। इस ओर श्री प्रभाकर साचवे ने कुछ उद्योग किया है। सरस्वती अक्टूबर १९४३ में प्रकाशित उनका 'उत्तर रामचरित' इसी प्रकार का 'एकांकी' है। यह भवभूति के 'उत्तर रामचरित' की 'एगली संक्षिप्ति' है।

नेठ गोविन्ददासजी के 'उपद्रव' और 'उपसंहार' वाले एकांकी भी रूप-रंग में भिन्नता रखने के द्वारा एक अलग प्रकार बनाते हैं। इन्हें 'उपयोगी एकांकी' कहा जा सकता है।

यह तो 'प्रकार' की दृष्टि से दर्शाकर रह गया। इसी के अन्तर्गत एक तरह वाले तथा विविध तरह वाले एकांकी का आना है।

'प्रकार' के उपरान्त 'विषय' के आधार पर एकांकी विभाजित किया जा सकता है। 'विषय' के आधार पर एकांकी 'सामाजिक' हो सकते हैं; ऐतिहासिक हो सकते हैं, राजनीतिक, आर्थिक, और तथ्य प्रदर्शक हो सकते हैं।

'सामाजिक' एकांकी नाटकों के समाज-संस्कारों, अर्थ का व्यवस्था का विस्तार काया जाता है प्रथम समस्या प्रस्तुत की जाती है। इन सामाजिक एकांकियों में वे सभी आदमी जिन्हें 'दिवाह' संस्था पर विचार दिया है,

अथवा 'फायड' के अनुसार या अन्य किसी रूप में यौन ( sex ) प्रश्नों को अपना विषय बनाया है। पाश्चात्य सभ्यता और प्राच्य सभ्यता के भावों को जिसमें विवेचना हो, वे नाटक सामाजिक होंगे। हिन्दी में सामाजिक नाटकों की प्रवृत्ति है।

'ऐतिहासिक' एकांकियों में इतिहास का कोई वृत्त लिया जाता है, और शुद्ध ऐतिहासिक एकांकी वह माना जाता है जिसमें नाटककार ने इतिहास का अध्ययन कर तत्कालीन वातावरण प्रस्तुत कर देने का यत्न किया हो। जिसमें नाटककार ने अपने को बिल्कुल निरपेक्ष रखा हो, और इतिहास के पात्रों को ही स्वयं स्वाभाविक अभिनय करने दिया हो। ऐसे 'एकांकी' इनमें उस काल का सजीव और सच्चा चित्र देने की चेष्टा करते हैं। ऐतिहासिक नाटकों का एक प्रकार उनकी व्याख्या सम्बन्धी भी हो सकता है। इतिहास की एक घटना है, नाटककार उसमें कोई और अर्थ पढ़ता है, जो पूर्णतः उस काल की ऐतिहासिक परिस्थितियों से प्रमाणित नहीं। उस अर्थ को वह अपने नाटक के द्वारा ऐतिहासिक पात्रों से प्रकट करा देता है।

राजनीतिक नाटकों का विषय 'राजनीति' होती है।

चारित्रिक नाटकों से अभिप्राय उन नाटकों में है जिनमें किसी व्यक्ति के चरित्र विशेष की झँकी दिखायी जाती है और उसी चरित्र की सुन्दरता या असुन्दरता की अनुभूति को प्रकट करने के लिए जैसे नाटककार ने नाटक लिखा है। सेठ गोविन्ददास का 'आधकार लिप्पा', 'धोखेवाज', डा० रामकुमार वर्मा का 'उत्कर्ष' 'रेशमी टाई' आदि ऐसे ही एकांकी हैं। 'चारित्रिक' एकांकी चरित्र-प्रधान एकांकियों से भिन्न हैं। जैसे बड़े नाटक में वैसे ही एकांकियों में भी ऐसे नाटक हो सकते हैं जो चरित्र-प्रधान हों या घटना-प्रधान हों। जिन एकांकियों की प्रवृत्ति पात्र की पात्रता की अपेक्षा, घटना के तारतम्य की ओर विशेष हो जाय, वह घटना-प्रधान एकांकी कहा जायगा—ऐसे एकांकी हिन्दी में कितने ही लिखे गये हैं। 'सब से बड़ा आदमी' में नाटककार का वर्ण्य विषय घटना पर निर्भर करने

शला, वह कौशल—हाथ की सफाई है जिसने होटल के ग्राहकों को अनजाने ही उस समय कंगाल बना दिया, उसके साथ सिद्धान्त की ऊँची बातें भले ही गुँधी रहें।

‘तथ्य-प्रदर्शक’ उन नाटकों को कहेंगे जिनमें लेखक संदेश देने या निष्कर्ष निकालने की प्रवृत्ति से दूर होकर जो देखता है, जो ममभक्ता है उसे यथार्थतः प्रस्तुत करदे। एक यथार्थ वस्तु-स्थिति की जो अनुभूति हो उसका प्रदर्शन—बस। सेठ गोविन्ददास का ‘मानव-मन’ इसी वर्ग का नाटक है।

शैलियों की दृष्टि से भी एकाकी के कई भेद हो सकते हैं—

एक तो सीधी-सादी शैली के नाटक, जिसमें जितना कहना है, उतना ही प्रकट होता है, शब्द और अर्थ बहुत स्थूल।

दूसरे व्यंग्यात्मक एकाकी, जिनमें जो कहा गया है उससे विशेष ध्वनित हो, जिसमें व्यंग्य हो, कटाक्ष हो, वाक्-वैदग्ध्य हो, जैसे भुवनेश्वर का ‘ट्राएल’।

शैली में, हारयपूर्णा नाटक—प्रहसन भी प्रमुख स्थान रखते हैं। नेठ गोविन्ददासजी का ‘दह मरा क्यों?’ भगवतीचरण वर्मा का ‘सब से बड़ा शादमी’ इसके उदाहरण हो सकते हैं।

गंभीर शैली में लिखे हुए नाटक, एलकी शैली में लिखे हुए नाटकों में भिन्न-भिन्न प्रतीत हो जाते हैं।

बौद्धिक और वाक्यात्मक एवं दिव्यों का भी अन्तर करना कठिन नहीं। समस्यासूचक नाटक (Problem play) अपने अलग वर्ग के होते प्रतीत होते हैं, यद्यपि जिन समस्याओं को वे प्रस्तुत करने हैं वे बहुधा सामाजिक या राजनैतिक या यौन होती हैं। फिर भी सामाजिक नाटकों में भी इनको इस नाम से अभिहित किया जाता है।

रसान्त और सुखान्त भी दो भेद मर जाते हैं, जो बड़े नाटकों में भी भेद होते हैं।



## मूल-वृत्ति के आधार पर एकांकियों के भेद—

१—आलोचक एकांकी—एकांकियों का उपयोग सभी प्रकार के कलाकार कर रहे हैं। वे कलाकार भी एकांकी लिख रहे हैं जो अपने को जीवन के आलोचक समझते हैं। वे घर में, मन में, समाज में भीतर प्रवेश कर समझी कमजोरियों को उभार कर रग्न डेते हैं। वे न तो कोई समस्या प्रस्तुत करना चाहते हैं, न कोई आदर्श देना चाहते हैं। यथार्थ का चित्र भी वे नहीं दे रहे। वे आलोचना कर रहे हैं। जो है उसके पर्त को उभेड़ रहे हैं और खोल कर दिखा रहे हैं कि वहाँ क्या है। इनके कथानक काल्पनिक हैं पर यथार्थ जगत् को लिये हुये हैं। इनके पात्रों में उद्वेग है, तीव्रता है, व्यंग्य और परिहास है, कटुता है।

विवेकवान—इन्हीं आलोचक एकांकियों में से एक वे हैं जो विवेकवान हैं। पात्र विवेकशील हैं, आलोचना-प्रत्यालोचना, बुद्धि-वैभव का इनमें उपयोग किया गया है। एक पात्र किसी सामाजिक-व्यवस्था, रीति-रिवाज या प्रथा के समक्ष खड़ा है। या किसी घरेलू घटना से झगड़ रहा है, या इनके प्रतीक पात्रों के आधारों को काट रहा है।

भावुक—इन्हीं में वे एकांकी हैं जो जीवन की आलोचना बुद्धि-विम्वम से नहीं करते। ये घटनाओं और परिस्थितियों को किसी आधार या प्रथा की कसौटी की भाँति खड़ा कर देते हैं, वहाँ वह आचार या प्रथा बिना तर्क या विवाद या शाब्दिक-आलोचना के, विश्लेषित होकर स्वयं लाङ्घित-आलोचित सी हो जाती है। भावुकता का अंश इसमें आ जाता है। उपेन्द्रनाथ में ये दोनों प्रकार के एकांकी मिल जाते हैं। जैनेन्द्रजी के एकांकी 'टकराइट' भावुक से विवेक विशेष हैं।

२—समस्या एकांकी—आलोचना करना मात्र ही कलाकार का धर्म नहीं। वह आलोचना करता हुआ उस समस्त व्यापार में निहित समस्या को खोल कर रग्न देता है। जो स्थिति है वह क्यों है? क्या उमंग उत्तर दोखने वाली स्थितियों, घटनाओं, व्यापारों और कार्यकारण परम्पराओं में है? वह

एक पर्दा या फादकर भीतर झोकने के लिए कहता है और पूछता है—'बोलो यह क्या है ? यह क्या है या वह जो पहले था । यह जीवन की आलोचना नहीं करता, जीवन के फंडामेंटलस—मौलिक तत्वों को और भयों को उधेड़ कर रहता है और जो दिखाई पड़ता है उसके मुख पर दे मारता है । इस एकाकीकरण में उत्तेजना भी है, पर गम्भीरता सागर से भी गम्भीर । बौद्धिक-तन्त्र प्रधान है पर भावुकता को अस्त्र की भाँति तीक्ष्ण धारवाली बनाये हुए है । हँसी में जैसे युगो-युगों की कड़ुवाहट और विद्रूपता उभर आती है, रोने में जैसे अतलस्पर्शा अन्त हूक उफनी पड़ रही है । पात्रों की आँखें भातर धँसी हुईं पर आँखों में ध्रुव कर हृदय और अन्तस के तमसावृत कक्ष के चिर्नाने प्रदल मलिन जतुओं को कुरेदने वाला । बुद्धि में अतुल माहस कि शब्दों में ही बड़े-बड़े डिम्बवागी की अित्त-पट्ट कर दें ।

यह बलाकार वाक्-वैदग्ध्य ( wit ) का तो पूर्ण अधिकारी होता है । एक एक आधार के अन्तररहस्य का जैसे यह विधाता ही है । इसके लिए यथार्थ अथयार्थ में जगत नहीं बाँटा हुआ—मनोवैज्ञानिक से आगे मनो-विश्लेषणात्मक साधनों से उठ आन लेता है । पाप-पुण्य की परिमापयें ही यहाँ गलत हो जाती हैं । जो हरथ आर मूर्त है वह जैसे इसकी प्रदल कला के सांभापातो और आप से बाँटे लगता, डिगमगाने लगता है और पिपत-पिपल कर चिलान होता हुआ दृष्टिगत होने लगता है । भुदनेश्वर के एसावा इसी वर्ग के हैं ।

३—अनुभूतिसमय गकांयती—तब ऐसे भी एसांवी हैं, जो जगन और उसके व्यापार का देखते हैं, उनके प्रत्यक्ष और मूर्त रूप को देखने से—उनमें बड़ी उन्हें कोई आदर्श मनोरम प्रतीत होने लगता है, कोई व्यापार समस्कारक । वे इस चक्र जगत् में किंगी हृदयस्पर्शा शत्रुभूति को पापत विमग्ध हो जाते हैं और एकांकी की बला के द्वारा उसे प्रस्तुत कर लेते हैं । उनके मन में उमरा हुआ ऐंग्दर्य, ज्ञान का जण, या कल्याण का एगन विधि पात्रों के रूप में शक्तिरस सदमा के साथ प्रकट हो जाता है ।

भावुकता से अधिक रस-संचार, बुद्धि-व्यापार से अधिक विमुग्धता, आवेश-आवेग संयत—मन्द पर मधुर-मधुर । विस्मय हो सक्ता है पर आश्चर्यकारी-विपाद और अवसाद आते हैं पर भूमिका बन कर मधुर की मधुरता को और भी अधिक उन्मादक बनाने के लिए । कलाकार को लेखनी जैसे इठिलाती किसी अप्सरा लोक में विचरण कर उठी हो । डा० रामकुमार के कितने ही एकांकी, और प्रमादजी का 'एक वूट' ऐसे ही एकांकी हैं ।

४—व्याख्यामूलक एकांकी—एकांकीकार कभी-कभी प्रबुद्ध हो उठता है, उसने जो जाना और सुना है, अथवा जिसे वह जगत के द्वारा जाना हुआ और समझा हुआ समझता है, उसे अपनी कला का विषय बनाता है, पर उसकी वह कोई अनूठी व्याख्या करता प्रतीत होता है । कोई नया रूप या नया कारण वह प्रस्तुत कर देता है । ऐसा एकांकीकार बहुधा इतिहास और पुराणों से अपने कथानक चुनता है, और उन पात्रों अथवा कथा को नूतन सामयिक दृष्टिकोण से व्याख्या कर रख देता है । कल्पना से भी कोई संभव कहानी वह बना सकता है, पर तब वह किसी प्रचलित रुढ़ि को नयी व्यवस्था करने का उद्योग करता होता है । सेठ गोविन्ददासजी के कुछ ऐतिहासिक एकांकी, अवस्थीजी के भी । 'अशोक वन' नाम का अनुवर्द्धन एकांकी इसी वर्ग का है ।

५—आदर्श मूलक एकांकी—इन सबसे भिन्न वह एकांकी है, जिसमें किसी आदर्श को प्रतिष्ठा की गई है । आदर्श किसी व्यक्ति में उतरा है, और वह आदर्शमय होकर महान, पूजा योग्य तथा अनुकरणीय हो गया है । भावुकता और भक्ति का समावेश इसमें हो उठता है । इस नाटककार के प्रधान साधन रस हैं । हम चरित्र के उत्थान को देखते हैं, कठिनाइयों की भीषणता को देखते हैं—और आदर्श पुरुष अटल अपने मार्ग पर ऊँचा चढ़ता ही चला जाता है ।—'कुनाल' एकांकी ।

६—प्रगतिवादी एकांकी—ये एकांकी जो देश-समाज और व्यक्ति की वर्तमान-कालीन स्थिति को लेकर किसी विशेष कर्तृत्व के लिए कटिबद्ध

हो जाने का प्रेरणा लिये हुए है। इनमें समस्त मोहों का परित्यग होता है। वस्तु-स्थिति की कठोरता का जगन्निष्ठ, और व्यंग से मिलने वाला उनके लिए परामर्श। ये एकाकी देश और संसार में होने वाली किसी ग़ा घटना को अपना विषय बना सकते हैं। वह युद्ध का मोर्चा हो सकता है, दंगल का भुखमरी हो सकती है, रेल दुर्घटना हो सकती है, राशनिग का दौर-दौरा हो सकता है, मिला की हड़ताल, विद्यार्थियों का विद्रोह, और वह सब जो आज चारों ओर चल रहा है। पर वह केवल चित्र या वर्णन के लिए नहीं, तन्मन्थी प्रगति के लिए कर्तृत्व की प्रेरणा को। पलायनवाद का विरोधी है वह, जड़ता भी नहीं चाहता। कला के मूल्यों को सामयिक ऐतिहासिक महानताओं पर न्योछावर होता देखना चाहता है। इनके लेखकों में वैज्ञानिक भौतिकवाद और समाजवाद का प्रभाव दृष्टिगन होता है। हिन्दी में एकाकी के मूलवृत्ति के अनुसार ये प्रबान भेद और वर्ग मिलते हैं।

### हिन्दी एकाङ्कियों में विविधवाद—

कलाकार किसी विशेष प्रणाली और दृष्टि से अपनी कला को रूप देता है। उसकी हम अभिव्यक्ति में जो प्रबल तत्व होते हैं वे सामयिकता और उपयोगिता तथा अनुपयोगिता के नाते अपना एक पृथक् स्थान बना लेते हैं। जब उन तत्वों का दार्शनिक सहत्व माना जाने लगता है, अथवा उनके सम्बन्ध में एक चैतन्य आकर्षण और आदर उत्पन्न हो जाता है और वे कुछ बलावारी के लिए किसी सीमा तक उनके विरवाह की अनुपपत्ति बना के प्रकाश वा निरवत लाभकर बन जाते हैं तो वे बाद और सम्प्रदाय का रूप ग्रहण कर लेते हैं। अपने बाद अपने विभिन्न जन्मस्थानों से साहित्य में उत्तर पाते हैं। हिन्दी के एकाङ्कियों में तो हम विविध चर्चों के दर्शन होने हैं। कुछ एकाङ्कियों में तो उनके प्रति पूर्ण चैतन्य है, जैसे प्रविष्टात्तवादीयों में। कुछ एकाङ्कियों में तो 'काद' काद ही चैतन्य, के कारण वे तोला बरन कला की आवश्यकता निर करों के निर उन्हे किर्ष न विग. बाद वा साध्य अर्थात् चैतन्य पाता है, ऐसा जानकर नहीं तो

अनजाने ही हो जाता है। फलतः आज के साहित्यकार की कला वाद से सर्वथा वञ्चित नहीं रह पाती, उसे किसी न किसी वर्ग का होना ही पड़ता है; वह न भी हो तो आलोचक उसकी विचार-सम्पत्ति और प्रणाली को परीक्षा कर कोई नाम दे देता है।

आदर्शवाद और यथार्थवाद की समस्या यद्यपि आज पुरानी पृष्ठ गयी है, फिर भी इनकी भूमि पर ही नये वादों के गढ़ खड़े हो रहे हैं।

आदर्शवाद के दो रूप—साहित्य में आदर्शवाद ने सबसे अधिक प्रभाव दिखाया है। कवि और कलाकारों ने स्थूल में स्थूल आदर्शों से आरम्भ कर सूक्ष्म से सूक्ष्म तक पहुँच दिखायी है। लौकिक और अलौकिक सभी ओर उन्होंने आदर्श प्रस्तुत किये हैं। जीवन के अत्येक क्षेत्र में उन्होंने इन्हे खड़ा किया है—उन्होंने आदर्शों को विविध दृष्टियों से ग्रहण किया है और विविध रूपों और शैलियों में ढाल कर उन्हें साहित्य की वस्तु बनाया है। यह सब होते हुए भी प्रायः दो ही प्रणालियाँ आदर्श खड़ा करने की होती हैं—एक मानव में वीर पूजा के बद्धमूल भाव से, दूसरी सर्वांशतः पूर्णता की कल्पना-सृष्टि से। इन सब में अनुकरण का स्पष्ट अथवा संकेत-मय आदेश अवश्य होता है। हरेकृष्ण प्रेमी के 'मन्दिर' में हमें आदर्शवाद के प्रबल दर्शन मिलते हैं। सेठ गोविन्ददासजी के भी प्रायः सर्वाँ एकाँकी आदर्शवाद की कोटि में आयेंगे, सद्गुरुशरण अवस्थी के भी। पर आदर्शवाद भी किसी एक ही रूप-रङ्ग का नहीं होता।

वीर-पूजा के भाव से प्रेरित आदर्शवाद के विधान में या तो किसी ऐतिहासिक या पौराणिक महापुरुष का चरित्र केन्द्र बनेगा, या कोई भी कल्पित पात्र अलौकिक, अद्भुत और प्रशंसनीय गुणों से युक्त चित्रित किया जायगा। इस वैज्ञानिक युग में यद्यपि अलौकिकता और अद्भुतता का रूप इतना अतिरेकमय नहीं हो सकता कि उसमें असम्भवता और जादू के से चमत्कार का प्रकाश हो अथवा ईश्वरत्व का आरोप हो, फिर भी किसी एक गुण को पराकाष्ठा तक विकास में ले जाना उसे अलौकिक और अद्भुत कर

रता है। सेठ गोविन्ददास के ऐतिहासिक एकाकी देखे जा सकते हैं। कई स्थानों पर केवल भगवान के दर्शन या देवी का प्रादुर्भाव होते-होते बच जाता है।

किसी दोषनिवारण या पूर्णता की कल्पना से प्रस्तुत किया गया आदर्श-रूप हमें प्रेमीजी के एकाकियों में मिलता है। यह आदर्श समाज या लौकिक की विविध समस्याओं के लिए पेश किया जाता है और इसमें मनुष्यों की सद्वृत्तियों को झाड़ू करने और उभारने तथा उनसे अपील करने की चेष्टा होती है। प्रथम प्रकार के आदर्श केवल अनुकरणीय आदर्श के रूप में उत्तेजक स्वरूप से प्रस्तुत भर कर दिये जाते हैं। साधारणतः इनमें आह्वान का भाव उतना प्रबल नहीं होता जितना दूसरे प्रकार के नाटक में। सुदर्शनजी के 'राजपूत की हार' में प्रथम कोटि का आदर्श है, भट्टजी के एकाकियों में दूसरे प्रकार का।

यों तो 'आदर्श' की कल्पना प्रत्येक वर्ग में हो सकती है, यथार्थ का चित्रण करने वाला भी अपनी कला का प्रदर्शन करने के लिए किन्हीं चुनो हुई परिस्थितियों को ही काम में लाता है और कभी-कभी यथार्थ के चित्रण के द्वारा यथार्थ से विद्यमान समस्या और कटुता को अंकित कर जैसे किसी आदर्श की ओर संकेत करता है, यद्यपि उस आदर्शकी विद्यमानता में विश्वास नहीं करता। आदर्शवादी प्राप्य को प्राप्त करके दिखाता है—वह उच्च की मूर्त-कल्पना अपनी कला से साकार कर देता है।

आदर्श और यथार्थ में साधारणतः प्राप्य और प्राप्त का ही अन्तर है। आदर्शवादी मनुष्य में अत्यन्त-शक्ति की प्रतिष्ठा करता है, वह उस शक्ति में सभी-कभी देवी तत्त्व के दर्शन करता है। निश्चय ही आदर्शवादी व्यक्ति शाशावादी होगा। वह सद्गुणों की परिणति में अच्छे और नष्टे जल ही प्रस्तुत करेगा। आदर्शवादी का सारा उद्योग या तो 'वीर' को उत्कृष्ट मोहक रणों में, उत्कृष्टतम रूप में चित्रित करना होता है, या कल्पना-द्वारा किसी सुखमय स्वर्ग की रचना का। आदर्शवादी का प्रधान साधन भावना-शक्ति है, भाव-उत्पत्ति में वह एक मनोरमता के दर्शन करता है और उसे ही रचना की का

आदर्शवादियों पर आरोप—फलतः आदर्शवादी पर कई आरोप किये जाते हैं। पहला आरोप यह किया जाता है कि वह कल्पना-लोक में विचरण करता है, मिथ्या प्रलोभनों द्वारा उत्तेजित करता है, और अन्ततः पलायनवादी बनता है।

दूसरा आरोप पलायनवाद की ही व्याख्या है। वह वास्तविकता का सामना नहीं करना चाहता। यथार्थतः मनुष्य जिन दुर्बलताओं का समूह है उनकी ओर से आँख मूँद कर किसी कल्पना की मधुरिमा में मग्न रहने से वह अहित करता है। वह अस्वाभाविकता को प्रश्रय देता है, और जब हृद्-मांस का बना प्राणी भाव-लोक से उतर कर इस ठोस जगत् में हाथ-पैर फैलाता है तो उसे देख पड़ता है कि विशिष्ट गुणों का जो बल उसने समझा था वह वस्तुतः नहीं है।

यथार्थ-जगत् में इस दूसरे आरोप की परिणतिसे बचने के लिए आदर्शवादी को इस लोक से परे की, पुनर्जन्म की और स्वर्ग आदि अमानवीय अलौकिक प्रलोभनों की शरण लेनी पड़ती है।

चौथा आरोप यह होता है कि आदर्शवादी आदर्श की प्रेरणा के लिए मानव को भावुक प्राणी ही बनाता है, बुद्धिवाद पर वह नहीं टिकता। वीर आदर्शों के लिए वह जिन चरित्रों को खड़ा करता है, वे प्रतिक्रियात्मक ही बनेंगे। चरित्र-युग के परिणाम होते हैं, युग के लिए ही उनका उपयोग होता है, उनमें युग-युग का सन्देश देखना अवास्तविकता को अपनाना है। किन्तु आदर्शवादी विगत का पूजक और विकास का विरोधी हो जाता है।

पाँचवाँ आरोप यह होता है कि आदर्शवादी जो सुलभाव प्रस्तुत करता है, वे हल नहीं होते, आरोप होते हैं। जब उनसे भावुकतावश प्रेरित मानव-समाज उनको अपनाते चलता है तो जीवन में जटिलताएँ और विकृतियाँ ही अधिक फैलती हैं। हल बह होता है जो स्वभावतः परिस्थितियों से विकसित होकर प्राप्त होता है। २ × २ का हल ४ तो ठीक है, पर आदर्शवादी यह हल नहीं देता; उसने उसकी कल्पना २२ कर रखी है, और २ × २ वह २२ बतायेगा। 'एक सिक्ख सवा लाख के बराबर है' आदर्शवादी गणित

का परिणाम है। प्रेमीजी के 'मन्दिर' में ऐसी मान्यताओं की एक प्रदर्शनी हमें मिल सकती है—माधव का राधा के लौकिक प्रेम से उड़कर विश्व-सेवा में प्रवृत्त हो जाना, साधु बन जाना, मुहम्मद और मालती का हिन्दू-मुस्लिम ऐक्य के लिए मातृ-मन्दिर का निर्माण कर लेना, कवि को अनायास सहायता मिलना आदि।

दृष्टा यह है कि आदर्शवादी कला के साथ अत्याचार करता है, वह उसे अपने द्वारा निर्दिष्ट उद्देश्य के लिए दबोच कर काम में लाता है—कहीं असम्भाव्य आकस्मिकताओं की शरण लेता है, कहीं अलौकिक शक्ति और चमत्कारों का सृजन करता है, कहीं अतिमानव का।

यथार्थवादी आदर्श—यथार्थवाद की मूल स्थापना तो केवल यह है कि जो जैसा है उसे वैसा ही प्रस्तुत करो; एक चित्र दो जो असल हो, जिन सोमाओं में हो उन्हें स्वीकार फर चलो। इसमें स्पष्ट ही जड़वादी या भौतिक-तावादी दृष्टिकोण है, और साधारणतः निराशावादिता का प्राधान्य मिलेगा। इस वाद के विश्वासी को जगत् में दुःख और असफलताओं का ही ताण्डव चतुर्दिक् दिखाई पड़ता है। उसे मनुष्य में दुर्बलताओं का समूह क्रीड़ा करता मिलता है, और जगत् में वह संघर्ष जो दिनाशक और संहारक है। यहाँ वे विषमताएँ हैं जो सुलझ नहीं सकतीं। यथार्थवाद का यह घोर अवसादपूर्ण चित्र गणेशप्रसाद की 'सुहागदिन्दी' में हमें मिल सकता है। उपेन्द्रनाथ 'श्ररङ्ग' के 'लक्ष्मी के स्वामी' में भी वही यथार्थ है। यह मृत्यु के डरा हुआ, उसकी छाया से आवागन्तवाद है। साधारणतः इतना गहरा अवसाद हिन्दी के एक-द्वि-दो में नहीं मिलता। इसके लिये तो कहिताओं, कहानियों और उपन्यासों को देखना पड़ेगा। यह वाद व्यक्तिवाद की भित्ति पर है और व्यक्ति की गतिशीलता का प्रतिफलन है।

विन्दु यथार्थवाद का केवल यही रूप नहीं। इसमें से निराशा के अव-साद को एकाग्र भाव रचनाएँ हो सकती हैं। इनमें न टूटकर अपने मनोभाव को व्यक्त नहीं करता। वह चित्र को अपने दृष्टिकोण से नहीं देखता, परंपरा के साथ से देखता है। उत्प्रेरक शक्ति के एकाग्रियों से वही प्रवृत्ति



है, विशेषकर 'दस हजार' में। इस दृष्टिकोण में तटस्थता के भाव से लेखक 'कमेडियन' भी हो सकता। निराक्षेप हास्य का प्रादुर्भाव भी इस दृष्टि में हो सकता है। भगवतीचरणा वर्मा भी इस दृष्टि से इसी यथार्थ को अपने एकाङ्कियों में उपस्थित करते मिलते हैं।

इस वाद का नाटककार निरापेक्ष वस्तुगत भाव में और गहराई में जा सकता है। वह उस चित्र में आई वस्तु और तत्त्वों की कार्य-कारण-परम्परा का भी उद्घाटन कर सकता है। मनोविश्लेषणात्मक आचार पर निर्मित एकाङ्की इसी प्रकार के यथार्थ में परिगणनीय होंगे। यौन की अस्वभ्य परिस्थितियों से उत्पन्न सामाजिक स्थितियों का दिग्दर्शन जैसा भुवनेश्वरजी ने किया है, वह यथार्थ में ही आयेगा। इस वर्ग का नाटककार अपनी वस्तु के साथ वैसा ही कठोर होगा जैसा एक वैज्ञानिक।

इसी यथार्थवाद के क्षेत्र में जब लेखक या कलाकार गहरा तो जाय पर कार्यकारण की परम्परा न देखे, आवरणों को उधेड़े दे और नग्न रूप प्रस्तुत कर दे—यह नग्नता वस्तु की, विषय की, भाव की, किसी भी तत्व की हो सकती है—तब इस वाद को, जो नग्नता का चित्रण करता है, जिसमें फिफ्फक नहीं होती, जो पाप-पुरण के क्षेत्र से परे हो जाता है, एक और नाम दे दिया जाता है—इसे अतियथार्थवाद कहते हैं।

किन्तु जहाँ केवल सामाजिक रूढ़ियों के आवरण ही उधेड़े जाते हैं वहाँ नग्नता से बचते हुए अपनी कला का रूप खड़ा करने में हम उपेन्द्रनाथ अशक को अत्यन्त कुशल पाते हैं। उनके अधिकांश एकाङ्कियों में यही बुद्धिवादी यथार्थ है।

**प्रगतिवाद**—कार्य-कारणवाली यथार्थ की परम्परा में ही प्रगतिवाद की वस्तु और कला का मर्म मिलेगा—'यथार्थवाद' प्रगतिवाद का साधन है। पर 'यथार्थवाद' किसी उद्देश्य को प्रश्रय नहीं देता, वह जो है उसे प्रकट कर के रह जाता है। जब तक यथार्थ इतना ही है वह वस्तु का यथार्थ है, और यथार्थवाद यहीं तक रहता है, पर जो वस्तु के यथार्थ में से उद्देश्य का यथार्थ या आदर्श (?) सिद्ध करता है वह प्रगतिवाद हो जाता है। उद्देश्य के यथार्थ

की आदर्श का नाम दिया जा सकता है, क्योंकि वह उद्देश्य प्राप्य ही होता है। पर ऐसा करने में एक भारी भूल हो जायगी। प्रगतिवादी आदर्श निःशक्ति या भौतिकवाद का आदर्श है। इतिहास का वैज्ञानिक अध्ययन के बुद्धि-द्वारा एक व्यवस्था परिकल्पित की गई है—उसकी प्राप्ति भावुकता निर्भर नहीं, उनके आचार यथार्थ की भाँति ठोस हैं—और वही उद्देश्य होता है। ऐसे उद्देश्य को आदर्शवादी आदर्श से भिन्न ही संज्ञा देनी होगी। प्रगतिवादी रचनाएँ समाज में व्यापक सहाय्य के गहित और नरम चित्र भी होंगी, उनसे मौलिक कारणों की ओर भी इक्षित करेंगी और उद्देश्य या लक्ष्य की ओर प्रेरित करेंगी। अविनाशचन्द्र के अधिकांश एकाङ्की ऐसे ही हैं।

**कलावाद**—यथार्थवाद के अन्तर्गत प्रगतिवाद और आदर्शवाद उपयोगितावादी कला में विश्वास करते हैं। ये प्रधानतः सत्य और शिव के उपासक हैं। किन्तु ऐसे भी कलाकार हैं जो 'कला कला के लिए ही' मानते हैं। ये शैल्युक्त के कवि हैं। कला को शुद्ध रूप में प्रस्तुत करना चाहते हैं। पुष्प की सुन्दरता किसी उपयोग के लिए नहीं, आनन्द का शश्वत तत्त्व इसी कला के शैल्युक्त और सजात से उद्भूत होता है—कलावादी इसी ओर प्रवृत्त होता है। हिन्दी के एकाङ्कियों में डाक्टर रामकृष्ण ने 'बादल' जैसे एकाङ्की में इसी भाव की प्रेरणा दिखाई है। आगे उनमें आदर्श और यथार्थ का पुट भी मिलता है, पर वह बलामय तन्व उनमें प्रधान रहा है। 'पृथ्वीराज का प्रीति' और 'रेशमी टाई' में बलामय आदर्श का चित्रण है और 'चारमित्र' में बलामय यथार्थ का। 'उत्सर्ग' में प्रेम की प्रतिहिना आदर्श नहीं माना जा सकता। 'रजनी की रात' में समाज और स्त्रीकी यथार्थता प्रकट की गई है—वह भी आदर्श नहीं। 'अन्धकार' में बलामय प्रेम की यथार्थ विद्यमानता की ही बलामय रूप दिया गया है। 'चारमित्र' में आदर्श और यथार्थ में संतुलन है। वे 'यथार्थ' को भारतीय दृष्टिकोण से देखने चन्ने हैं, और बलामय तन्व अन्तर्गत बुद्धिवादी 'व्यक्त की आहुति' विद्यमान है। वे यथार्थ प्रगतिवादी का नरमता और अशक्तता को धर विरोधी हैं, पर बलामय 'अन्धकार' में बलामय प्रगतिवादी से भी अन्तर्गत अन्तर्गत प्रतिबन्धन

पा गई है। प्रगतिवादी तो 'वासना' को एक आवश्यक प्राकृतिक तत्व मानेंगे हैं या उसे कहीं-कहीं पूँजीवाद का कुफल समझेंगे हैं, पर डाक्टर रामकुमार तो उसे नैतिक और आचरण सम्बन्धी आवश्यकता तक सिद्ध कर गये हैं। 'कलावाद' ने उनके इस अन्तर को रहस्यमय रखा है, बस। 'कला' का यह निस्सन्देह एक नया ही उपयोग माना जाना चाहिये।

अभिव्यञ्जनाविद तथा प्रभाववाद—'कलावाद' का ही शैलीगत पक्ष अभिव्यञ्जनाविद है, जहाँ सौन्दर्य शब्द, शैली और अर्थ में सन्तुलित न हो वरन् जिसमें अर्थ द्वारा अभिव्यक्त वस्तु में ही कला ने सौन्दर्य का दर्शन किया हो, वहाँ हम 'कलावाद' नाम दे सकते हैं। पर यदि वस्तु और अर्थगत सौन्दर्य के दर्शन से हटकर नाटककार अपने नाटकीय विधान के वैचित्र्य, वैलक्षण्य तथा चमत्कार में व्यस्त हो जाय और अर्थ से अधिक, वस्तुगत सौन्दर्य से अधिक विधान, शैली और रूप में ही 'सौन्दर्य' प्रस्तुत करे तो उसमें हम अभिव्यञ्जनाविद ही पायेंगे। इस परिभाषा से डाक्टर रामकुमार वर्माजी का 'अन्धकार' एकाङ्की 'कलावाद' से अधिक अभिव्यञ्जनाविद की वस्तु माना जायगा। 'अन्धकार' की समस्त रचना नाटकीय विधान और रूप में महार्घ है। दिव्यता, अलौकिकता के उज्ज्वल आलोक में विचरण करने वाले प्राणी ( यदि उन्हें यह शब्द दिया जा सकता हो ) और उनके महत् सद्गुण और अन्धकार-विनाश के लिए महान आन्तरिक सङ्घर्ष से जितना चमत्कार उत्पन्न हुआ है नाटक के प्रकृत अर्थ के लिये वह आवश्यक नहीं, फिर भी एक कलागत सौन्दर्य उसमें मिला जाता है। यदि अरविनीकुमारों का प्रसङ्ग इसमें न आता तो अभिव्यञ्जनाविद का चुस्त रूप इस एकांकी में प्रकट होता।

इस एकांकी को, क्लिफर्ड फाक्सके एकांकी 'क्लोक' अंग्रेजी के प्राचीन 'मिस्ट्र प्ले' के स्वभावका आधुनिक कला द्वारा प्रस्तुत रूप कहा जा सकता है। इस 'क्लोक'में इतनी महार्घता नहीं, और न इतना रूप-सौन्दर्य है, जितना वर्माजी के 'अन्धकार' में। विषय तक के विवेचन में वह गहराई नहीं,

और न वह दार्शनिक चिन्ता । अतः 'क्लोक' अभिव्यञ्जनाविधि का एकाकी नहीं माना जा सकता ।

प्रभाववाद साहित्य में एक दूसरे क्षेत्र से लाया गया है । इसका प्रयोग वहाँ होता है जहाँ कला 'सौन्दर्य' अथवा अन्य किसी उपयोग के लिए प्रयोग में नहीं लायी गयी है, जिसमें किसी 'अर्थ' की अभिव्यक्ति न हो, वरन् प्रभाव ही हो । 'अर्थ' और 'प्रभाव' में बड़ा अन्तर है । अर्थ एक तारतम्य रखता है, प्रभाव में कोई तारतम्य नहीं, प्रभाव तो एक ऐसे रूप-निर्माण में है जो प्रबल और विचित्र रूप से अपनी ओर आकृष्ट करे और आपको रोक ले; जिसके तत्वों के सम्बन्ध में आप आवश्यक—अनावश्यक अथवा किसी बोधगम्यतावाचे चार ही न आने दें । आकाश में वादल विविध रूप भरते हैं, जिनके रूपों में न कोई अर्थ होता है, न कोई अन्य बोध-तत्त्व को संतुष्ट करने वाली कड़ी, न आकाश में उनके चित्रों में प्रबलता होती है । उनका सौन्दर्य केवल उनके 'प्रभाव' में निहित है । प्रभाववाद का अर्थ रहस्यवाद नहीं । प्रभाववादी कला के तन्तु प्रतीक नहीं होते, न वे जो प्रकट है उसके अतिरिक्त स्वतः उसके परे ही कोई सूचना देते हैं, वे किसी रहस्य में परिणत नहीं होते । हिन्दी के एकांकीयों में इसका नितान्त अभाव नहीं, यों ऐसा कोई पूरा एकांकी तो नहीं दिखता और यह प्रभाववादिता कुछ अंग्रेजी लेखकों की भाँति भाषा की प्रभाववादिता के रूप में कहीं प्रकट भी नहीं हुई है पर हृदयस्थान में इसका दर्शन हमें वहाँ-वहाँ अवश्य हो जाता है । श्री गणेशप्रसाद द्विवेदी के 'शुद्ध-हिन्दी' में अन्त में अस्थिररूपों से बिल्कुल सादा सादा करने लगना इस प्रभाववादी कला का ही परिणाम माना जायगा । मुदनेस्वरजी के 'जगर' में भी कृत्त और बच्चे के द्वारा इसी भल्लक दिख जाती है ।

एक विवेचन के बाद हम यह निरसद्वेष कर सकते हैं कि हिन्दी एकांकीयों की साहित्यिक रूप-रेखा तो मूलतः यथार्थवादी है । प्रकृतिक उद्यमों के लिए एक प्रबल रूप पाने के लिए हठपटा रहें, प्रकृति वरु अन्तः अभिप्राय को स्फूर्तिपूर्वक प्रकट करने के लिए बल का पूरा वादन नहीं पा सका है । प्रकृतिवादी कला का यथार्थ विश्वास अभी होता है, वरु इतर कुछ

अच्छी अभिव्यक्ति करने भी लगी है। प्रगतिवादी कलाकार इसमें कला की चिन्ता न कर अपने लिए जनता का एक रत्नमन्त्र प्रस्तुत करने की चेष्टा में है। दूसरे वादों के कलाकार विशेष संस्कृत-क्षेत्र में अच्यवसायिक तथा आस्थाशी रत्नमन्त्रोंका उपयोग कर लेते हैं, और कई एकाङ्कीकारों की कई रचनाएँ तो हिन्दी में कैसा भी रत्नमन्त्र नहीं पा सकीं। हिन्दी के रत्नमन्त्र का निर्माण प्रगतिवादियों के हाथों हो जाय तो कोई आश्चर्य न होगा।

## भाग ४

### —कुछ एकांकियों पर विशेष—

#### राजपूत की हार—[ सुदर्शन ]

नाटक का रसतत्व—इस नाटक का मूल आश्रय भावुकता है। नाटककार की प्रवृत्ति में दो तत्व होते हैं : बौद्धिक और भावुक। पर इसमें बौद्धिक तत्व कम है। नाटक का पूरा विन्यास भावुकता के आधार पर ही खड़ा किया गया है। उसका कारण है : जिस क्षेत्र से लेखक ने अपनी सभ्यी प्रहण की है वह मर्यादा, आन, वीरता जैसे भावात्मक सत्तों पर आह्व है और प्राणों का सौदा उसका केन्द्र है। ऐसे क्षेत्र में भावुकता प्रधान हो ही जायगी। इसका कथानक है—महामाया का पति जसवन्तसिंह पीठ दिखा कर रण से भाग आया है, माया को इससे विकट धका लगता है। उसे यह अपने आन, मर्यादा और वीरता के विपरीत प्रतीत होता है। ये सब केन्द्रित होते हैं एक आदर्श की मान्यता पर। जसवन्तसिंह—अपना पति महामाया को उस आदर्श से गिरा हुआ लगता है। उसमें आदर्श का आग्रह इतना है कि जो अपने उस आदर्श से गिर गया है, महामाया उसको उस रूप में भी मानने के लिए तैयार नहीं है। जसवन्तसिंह को जिस आदर्श रूप में वह प्रहण किये हुए थी, आज वह उस से गिर गया है। वह मानती है कि उसका पति ऐसा नहीं हो सकता। अतः माया जसवन्तसिंह को

अपना पति भी मानने को तैयार नहीं। इस कथानक के मूल में जिस आदर्श की प्राणप्रतिष्ठा मिलती है वह भावुकता के सहारे ही नाटक में प्रकट हो सक्ता है। युद्ध-शीरता तो प्राणों का व्यवसाय है, अतः उसमें बौद्धिक व्यवसाय के लिये स्थान नहीं। हाथियों को भी लड़ाने के लिए शराब पिलाई जाती है। प्राणत्याग साधारण बुद्धि व्यवसाय नहीं।

कथोपकथन—सुदर्शनजी अपने कथोपकथनों के लिए प्रसिद्ध हैं। इस नाटक में जो कथोपकथन है, उसमें भावुकता का प्रधान तत्व तो मिनता ही है, किन्तु उसके साथ आदेशमय कटु आक्षेप मिलते हैं। और लेखक का कौशल इसमें है कि उसने इस प्रकार के कथन के द्वारा ऐसे आक्षेप करने वाले के चरित्र को ऊँचा उठाया है। वे कटु आक्षेप स्पष्टतावना में नहीं किये हैं। हृदय से इतने दृष्टि रूप से वे सम्पर्कित हैं कि अन्तर्प्राण उनमें से झिलझिल उठती है।

दूसरी बात यह भी मिलती है कि कथोपकथन पात्र और कथा दोनों की गति को आगे बढ़ाता है, किन्तु आदि से अन्त तक वह एकसा ही तीखा नहीं रहता क्योंकि इस कटु आक्षेप के साथ उसमें स्वप्निल आदेश भी है, जो भूतकालीन स्मृतियों का भिन्न पर निर्भर करता है। और इन्हीं कथोपकथन में बीच-बीच में सूक्तियाँ भी उपस्थित की हैं। कहीं कहीं कथोपकथन लगभग हो गये हैं।

नाटकीय-संविधान—(Plan) संविधान का मनु ऐतिहासिक है, फिर भी भावुकतामय है और उसका मूल मूल एक घटना है। मनुनाय संविधान की दृष्टि से—

(१) लेखक की दृष्टि में एक घटना वैचित्र्य है, जो विभिन्न रूप में चमक रही है, जिसका नाटक को लिखने के लिए लेखक को उभारा है। वह कटु आक्षेपों से परभावना का सञ्ज्ञा है। वह घटना है—'ते हैं जो ते हैं वे बजना और उनसे उरवर पालावन, और इसी पर वर्ण होने से फिर इस में जाना।' लोटे का अर्थ किन्तु और और प्रतीक, यह किन्तु है जिसके लिये लेखक आक्षेपों को मनु

कर रहा है। अतः जसवन्तसिंह का भाग कर आना, महामाया का प्रतिरोध उस विन्दु को (लोहे के वजने के समय को) लाने के लिए ही है।

शेष फथानक यथार्थ में कुछ नहीं है। भाग कर आना, रोक देना यह सब भूमिका की बात है। रोकने के बाद जो महामाया की अवस्था होती है वही प्रधान वस्तु है। लेखक ने अपना आदर्श सिद्ध करना चाहा है—महामाया से और घटना (जो केन्द्र है) सिद्ध होती है क्लिना के द्वारा। अतः संविधान का 'चरम' ठीक नहीं बन पाया। केन्द्र विन्दु और शेष नाटकीय वस्तु में अनुपात से संबंध घनिष्ठ नहीं रहा।

टेकनीक (तन्त्र)—एकॉकी नाटक में यह आवश्यक है कि लेखक की दृष्टि में क्लाइमेक्स का एक स्थल स्पष्ट हो जाय। उस तक नाटक टंग से पहुँच जाना चाहिए। वह चरम-परिणति का स्थल कौनसा है? यदि हलुवा वाली घटना क्लाइमेक्स हो तो नाटक उस स्थान पर जहाँ महामाया यह कहती है कि 'यह आपकी ही कृपा है' समाप्त हो जाना चाहिए था।

बात यह है कि लेखक को कुछ बात कहने का मोह है। वह क्लाइमेक्स को उलझान कर जाता है। 'धाय के दूध' की बात उसे कहनी है, त्रियों की प्रशंसा उसे करानी है। जसवन्तसिंह को 'यह आपकी कृपा है' के बाद ही चला जाना चाहिए था। उसके बाद (anti climax) विषम चरम शुरू हो जाता है। टेकनीक की दृष्टि से नाटक सदाप है। जसवन्तसिंह का बाद को खड़ा रह जाना नाटक को शिथिल कर देता है। आकस्मिक घटना (accident) या उद्घाटन की शैली लेखक की है। करछुली की घटना, और नाटक के संविधान का सम्बन्ध लेखक के मस्तिष्क में तो एक है, पर वह प्रस्तुत किया है एक आश्चर्य-घटना की तरह। मा जब तक बतलाती नहीं तब तक वह घटना (दूधवाली—जो लेखक के मस्तिष्क में प्रधान रही है) सामने नहीं आती। वह घटना टेकनीक-संविधान में कहीं नहीं आती पर वह जसवन्तसिंह के चरित्र में परिवर्तन करने वाली है।

भारतीय आदर्श को जत्रियत्व के आदर्श में लेखक ने प्रस्तुत किया है। शुद्ध रक्तत्व की मान्यता को लेकर वह नला है। उस घटना को देने का वह सोभ-संवरण नहीं कर सका। वीर-पूजा की बात तो है ही उसमें। इसका तन्त्र-संविधान से बिल्कुल मेल नहीं खाता। क्योंकि तंत्र का चरम संविधान के चरम से भिन्न हो गया है।

इस नाटक के तीन (phase) पदतृ हैं—

(१) जसवंतसिंह को दरवाजे पर रोक लेने को महामाया का अभिनय . जसवंतसिंह और महामाया की बातचीत।

(२) कत्तली वाला दृश्य।

(३) 'धाय के दूध' की कहानी बताना।

ये तीनों अंग संगठित होकर नहीं चलते। तीनों तीन अलग अंग से चलते हैं।

पात्र-चित्रण—पात्र-चित्रण में जसवंतसिंह के पात्र को छोड़कर सभी प्रायः ठीक से बने हैं। जसवंतसिंह के चरित्र-चित्रण में क्या दोष है? कायरता तो दिखानी आवश्यक थी। पर महामाया के चरित्र से उन्ना के लिए उसे 'लौट से आतंकित' पुरुष तो नहीं बनाना था। माता का जो यह विचार है कि मेरे देते में शौर्य था, है, पर राख से ढका हुआ है—यह गर्व अंग कायरता से से भी प्रकट होना चाहिए था। यह नहीं हुआ। महामाया का चरित्र (Complex character) जटिल नहीं—पर जसवंतसिंह का (Complex) जटिल है, वह शुरू है, इसकी प्रकृति का और इसी दोनों बरती हैं पर चलने वाले दर वह प्रकृत्य सिद्ध होता है। यह शुद्ध कायर और शुद्ध दैत्य नहीं। बीच में कहीं एक-दो शब्द भी वह शौर्य का वह जाना वह बातें कह देता है, पर ऐसा नहीं हुआ—यह लेखक का पात्र है कि पात्र का वह कायरता। जसवंतसिंह सुदर्शन की उल्लास का सिद्ध है।



## ‘दस मिनट’ (डा० रामकुमार वर्मा)

रचनात्मक तत्व—‘दस मिनट’ नाटक में लेखक का मुख्य भाव—ऋणार्द्र वीरता का है; और इस वीरता का आधार विशेष-तया ‘स्त्री’ होती है—उसी को प्रकट करने के लिये लेखक ने यह नाटक लिखा है। यह आदर्शात्मक वीरता—राजपूत की हार में भी है, इसमें भी है। पर दस मिनट में वह उतने आवेश पर निर्भर नहा करती। वह भावुकता साधारण शौर्य-संबन्धी भावुकता नहीं है, काव्यात्मक भावुकता है। लेखक प्रधानतः एक कवि है, उसका व्यक्तित्व इसमें प्रकट हो उठा है।

इसीलिये समस्त नाटक एक काव्यमय सुषमा से युक्त है।

ये बीज हैं, जिन पर लेखक ने समस्त रचना की है।

संविधान—इसके संविधान में निश्चय एक ही घटना है और वह है—महादेव का अपने मित्र (बलदेव) और उसकी बहन (वासंती) के लिये अश्रुतपूर्व त्याग ! उसकी अश्रुतपूर्वता ही संविधान के तत्व को थोड़ा दुर्बल बना देती है क्योंकि उसमें असम्भवता का सन्देह उत्पन्न हो जाता है और स्वाभाविकता की कमी दीखने लगती है। नाटक का धरातल कमजोर हो जाता है। उस असम्भवता के कारण नाटक में एक काव्यमयता तथा सुषमा तो अवश्य आती है पर, संविधान कमजोर पड़ जाता है। इससे आगे जाकर पता चलता है कि नाटककार कहीं चूक कर गया है।

महादेव बलदेव के लिये इतना त्याग क्यों करता है ? जितने पर मनुष्य अपने मित्र के लिये बलिदान होसके, वैसी सामग्री नाटक में नहीं। उस स्थल तक लाने के लिये जो मानसिक उथल-पुथल होनी चाहिये, वह यहाँ नहीं है। इसीसे वह असम्भव-सा लगता है।

इसके समान दूसरी असम्भावित बात लेखक को लिखनी पड़ी—कि केवल मौली दृष्टि से देखने के कारण ही बलदेव ने केशव को छुराभोंक दिया। भावुकता की दृष्टि से चाहे कुछ भी हो पर बोद्धिकता की दृष्टि से बलदेव

पगल के सिवाय कुछ नहीं उहरता। क्योंकि बौद्धिकता चाहती है कि आप दूसरों की मैत्री दृष्टि के लिये अपने को क्यों जिम्मेदार बनाने हैं—आप अपनी दृष्टि ठीक रखिये। यदि चोर को प्रलोभन देने वाला धनी व्यक्ति अपने धन की रक्षा नहीं कर सकता तो बौद्धिकता की दृष्टि से वह भी दरबनीय है।

इस दृष्टि से नाटक के संविधान का धरातल दुर्बल नजर आता है। राजपूत की हार में तो ऐतिहासिक धरातल था अतः वहाँ भावुकता क्षम्य भी है, पर यहाँ नहीं—क्योंकि यहाँ कथानक और संविधान काल्पनिक हैं।

और इस संविधान के कारण हम इस बातसे कभी सहमत नहीं हो सकते कि—“न्याय से लड़ने वाले मनु को अपने गले के खूनसे उत्तर देना चाहिये।”

मनुष्य को मारकर दरद देना यह आज पाशविकता है। आज आचरण के लिए प्राणदण्ड देना बड़े संकोच के साथ होता है। इस बीसवीं शताब्दी में यह नाटककार इलाहाबाद में रहते हुए, प्राण लेने की क्रिया को एक उन्नत धरातल पर उपस्थित करना चाहता है। यदि सरकार के प्राणदण्ड का व्यवस्था के प्रति उसका व्यंग्य नहीं है, तो उसका यह उद्योग स्वाध्य नहीं। इस तरह अपनी इस व्यवस्था से लेखक कानून के सारे उत्तरदायित्व को ही मिटा देना चाहता है। किसी आदमी को कानून को साथ में लेने का अधिकार नहीं। प्राचीन ‘ग़ाजी’ होने की भावना है यह तो। इस तरह ग़म करने वाले को दरद नहीं पुरस्कार मिले ?

इस तरह संविधान के मूल तत्त्वों में लेखक ने गलत दखलना कर ला, और उसे सलत चीज उपस्थित करनी पड़ी है। प्राणदण्ड की उपदेवता के साथ मरुता और पेशाचिकता का समावेश भी लेखक कर रहा है। ऐसा लगता है कि लेखक के हृदय में एक विरिष जगृत हो गई है—इन्दिषा भी नहीं। अपराध दिया है किसने ? साथ ने, तो हथ डट दन्ते। जित चेन्ना ने देगा उनको फौर ले। यह क्या है ? और उनके पोरने के लिए रोक चला भी जात है। रते ऐच्छिक नन्व का समावेश हो जाता है। इस हृदय की करने में करना का उभाव और

पैशाचिकता का प्राचुर्य हो जाता है। नाटक में यह भी नहीं मिलता कि बलदेव ने ललकार कर केशव को मारा या छिपकर। उसमें वीरता संदिग्ध है। हाँ, महादेव के कृत्य में वीरता असंदिग्ध है।

लेखक के अन्दर इतना विहिंसा क्यों जागृत हुई ? प्रयाग विश्वविद्यालय की सहायिका से पढ़ने वाले प्रभाव इसके कारण में हो सकते हैं। इस बीसवीं शताब्दी में लेखक ने क्यों प्राचीन दृष्टिकोण रखा। विश्लेषण करने पर पता चलता है कि युवक और युवतियों से घिरे हुए प्रोफेसर के हृदय में आकर्षण-विकर्षण भी होगा ही। प्रेम को उन्होंने एक *madness* पागलपन की तरह देखा है—कुछ काव्य की दृष्टि से भा देखा है। ऐसी हालत में युवक का आकर्षण-विकर्षण होना स्वाभाविक है। इसका प्रातकार कैसे हो ? प्रतिहिंसा में रक्षा की जो भावना है, वही भावना स्त्रियों की रक्षा के लिए भा इस नाटक में उभर आई है। युवक ने यदि आँख से देखा—तो उस आँख को ही फोड़ दिया जाय, इस निश्चय पर लेखक पहुँचता है। इस नाटक का संविधान पूर्णतः विगत है।

टेकनीक ( तंत्र ) : तंत्र की दृष्टि से नाटक बहुत पूर्ण है। वह पूर्णता हमें इस बात में विदित होती है कि तीनों इकाइयाँ—समय, कार्य और स्थल की—इसमें बड़ी सुन्दरता से निभाई गई हैं। आदि से अन्त तक एक ही स्थल, महादेव, का कमरा रहता है। समय—जितने में अभिनय समाप्त हो, उतने में ही नाटक में वर्णित घटना भी समाप्त हो सकती है। पात्र बहुत थोड़े। आदि से अन्त तक केवल पुलिस इंस्पेक्टर और सिपाहियों को छोड़ कर सब कथा सूत्र के आरम्भ से अन्त तक अत्यन्त आवश्यक तत्व बने रहते हैं। नाटक की चरम परिणति यद्यपि अत्यन्त तीव्रता-पूर्वक उभर कर नहीं आती, फिर भी वह गलत स्थान पर नहीं है। इसका चरम कमजोर अवश्य है। क्योंकि आश्चर्यमय हो गया है। महादेव के मस्तिष्क का हमें पता नहीं लगता। उच्च-भाव-मंडल में है। अनायास महादेव का निश्चय करना कि मैं स्वयं

गिरफ्तार हो जाऊँ—दूसरी कहानी है। विस्मय, अद्भुतता और आश्चर्य के तत्व के कारण नाटक दो हिस्सों में बँट जाता है और क्योंकि उद्घाटन करके स्पष्ट करने की आवश्यकता है, अतः अद्भुत के उद्घाटन पर चरम है हवाई (पटाखा) की तरह: जैसे वह आकाश में सुरसुराती जाती है, और अधिक से अधिक ऊँचाई पर पहुँचकर फट कर के छिन्न-भिन्न चिनगारियों में बिखर जाती है—वैसा ही चरम यहाँ है।

बिना वलदेव के आवाज दिए महादेव का त्याग चरम पर नहीं पहुँचना। आवेगान्तक तत्व पूरा नहीं होता। आवेगतत्व को परावाष्ठा पर पहुँचाने के लिए वलदेव और वासन्ती का आकर दरवाजा खटखटाना अत्यन्त आवश्यक होता है।

संविधान की दृष्टि में 'महादेव नहीं मिल सकता, वह खूनी है!' कहलाना अत्यन्त आवश्यक है। हमें वलदेव और वासन्ती पर निर्दोषता की छाप लग जाती है। नाटकीय न्याय लेखक की ओर से अत्यन्त आवश्यक है। गहरे से त्याग की सूचना महादेव और वासन्ती को मिल जानी चाहिये था। अत्यन्त रूप से उन दोनों के भाव लेखक पाठकों में भी भर देना चाहता है।

आकाशिक घटनाओं का भी सहारा है। बिन्दु यह चीज तो 'नाटकीय कृपासता' कहलाता है। आदि से अन्त तक संविधान की रीति भी लेखक ने बला के दर्म पर आपात नहीं करने दिया है।

संविधान में पैगामबक्ता का तत्व आ गया है। पर लेखक ने पट्टे को हला है। अपने आशु रामने बलासय बलासल से जाने पत्र से उलझने करिप्रहारसे है। महादेव का त्याग हो गया, लेकिन हमें उलझने में बिन्दु में बलासल से प्राप्त। महादेव का महान त्याग भी उलझने उलझने की लीन पर व्यक्ति का त्याग व गर्ह है, पर हमारे लक्ष्य है नहीं रचना। बिन्दु में लेखक के हलासल से नहीं है, परमन्तर नटक उलझने में बलासल से प्राप्त।

वेशव की आँख फोड़ दी जाती है, उसे मार डाला जाता है—पर इसके अन्दर भी मधुर भावनाओं का उज्ज्वल स्रोत बहता रहता है; इसलिए नाटक उज्ज्वल है इसमें मनोरमता है। यह एक कला का पूर्ण चित्र है।

‘दस मिनट’ ‘राजपूत की हार’ से कहीं अचञ्छा हैं। नैतिक नाटक है। लेखक भारतीय स्त्रित्व के सतीत्व में विश्वास रखता है। वह मानता है कि उसका (स्त्री का) जीवन किसी महत् के लिए विसर्जित हो जाने को है। जीवन के प्रति किसी पात्र में भिन्नक नहीं। जीवन की महत् के लिए परिणति ही श्रेयष्कर है—यह वह मानता है। लेखक आदर्शवादी है।

### स्ट्राइक ( भुवनेश्वरप्रसाद )

हिन्दी में भुवनेश्वर वी०ए० उच्चकोटि के नाटककार माने जाते हैं, और हैं। सर्वश्रेष्ठ एकाङ्की नाटककार हैं। क्योंकि यथार्थ एकांकीकार के लिए आवेगात्मक भावुकता पूर्ण स्थिति नहीं चाहिये जो कि इस आज के युग के पहले द्वि० ला० राय और प्रसादजी में मिलती थी। यह युग धीरे-धीरे बौद्धिकता की ओर जा रहा है, अतः वही तत्व जो बौद्धिकता की ओर जाते हैं एकांकी को श्रेष्ठ बना सकते हैं। इस बौद्धिक तत्व में जो विशेष क्लामयता उत्पन्न करने वाला तत्व है, वह है—

स्वाभाविकता के साथ आया हुआ वाग्वैदग्ध्य (Wit) और व्यंग (satire)। नाटक का कथनोपकथन व्यंग्य से भरा हुआ हो कि हमें उसमें कुछ अनोखापन मिले।

दूसरी चीज है—उसकी गति अत्यन्त स्वाभाविक और साधारण होनी चाहिए। यानी पात्रों के अभिनय में नाटककार के मन में जो जैसा यथार्थ में है, उससे थोड़ी सी भी अतिरिक्त कल्पना नहीं होनी चाहिए। वह अनुभव साधारण यथार्थ जीवन में जैसा मिलता है वैसा ही होना चाहिए।

तीसरी चीज है संविधान और तंत्र की। तीन प्रकार इकाइयाँ उसमें मिलनी चाहिये। किस नये पात्र का यथासंभव बीच में आगमन न हो। पात्र से कम हों, तो टेकनीक की दृष्टि से चीज सुन्दर बन जाती है।

यह जो नाटक का युग है, वह यथार्थ का युग है। इसलिए लेखक जितनी गहराई से किसी यथार्थ को उत्पन्न कर सकेगा, उतना ही वह ऊँचा उठ जायगा। इस युग में जहाँ मनुष्य यथार्थ चाहता है वहाँ रूप सेवा को कम चाहने लगता है। तन्त्र फोर्मेल्टी से और यथार्थ विषय से सम्बन्ध रखता है। विषय को रखने का धरातल जितना ऊँचा होगा, उतना ही लेखक ऊँचा गिना जायगा।

स्ट्राइक वा लेखक टेकनीक में उतना पूर्ण नहीं। रामकुमार 'दस मिनट' में पूर्ण हैं। स्ट्राइक में लेखक ने स्थान बदल दिया है। पर, वस्तु ही जो ऊँचाई है, उस तक और लेखक नहीं पहुँच पाते, इसलिए वह आँसों से अधिक ठोस चीज देता है। और तो लिखने के लिए लिखते हैं, पर भुवनेश्वर रटील जैसी चीज देता है। वह दिमाग में टकराता है और प्रतिक्रिया होती है।

'स्ट्राइक' : कहानी—यथार्थ में कोई कहानी नहीं। एक पुरुष ने दूसरा धिवाह किया। उच्च दर्ग से मिलते हुए दर्ग का और आधुनिक सभ्यता का पुजारी वह है। रानी को खूब छूट दे रगने है उमने। रानी और ससला मन मिल नहीं रहा है। रानी लखनऊ चली जाती है। पुरुष ने एक न्याय को निर्मांत्रित कर रखा है, रानी दूजरे पर निर्मांत्रित है। जब उस पुरुष को लेकर वे पर आते हैं तो पता चलता है रानी तो शरणा नदी। फिर दोनों होटल चले जाते हैं।

संविधान—यथा संविधान की दृष्टि से बहुत पूर्ण है। एक जरा भी घटना लेखक ने ली है, लेकिन लेखक को घटना नहीं वर्णित करने है। ऐसा लगता है कि जो कुछ बत बटना चाहता है उमने फिर इतने से संविधान की व्याख्ययवता ही पर गई, जिसे उसने स्वीकार कर लिया है। संविधान पर ससला हम दृष्टि है।

इसमें कोई आश्चर्यभासिता भी नहीं। रानी का उमने स्थान, उत्पन्न का आगता। इस युग में पुरुष को रानी से सहाय्यता वा धर रतने है।

क्योंकि संविधान का मूर्तरूप प्रायः इसमें कुछ नहीं है, अतः हम समझ हीं पाते कि 'स्ट्राइक' में क्या है? जो है भी वह कसोपकयनसे प्रकट किया हुआ भाव है और वह भी सहज या साधारण नहीं क्योंकि वह हमारी इस सभ्यता के पदों पर पर्दा खोलता है। यह भी आश्चर्य की एक बात है कि, नाटक के समाप्त करने पर जैसे यह आधुनिक सभ्यता ही लेखक की दृष्टि में व्यंग की वस्तु हो जाती है ऐसा लगता है, उसने मानों इस वर्तमान सभ्यता पर व्यंग करने के लिए ही नाटक लिखा है। 'स्ट्राइक' नाम भी यही सिद्ध करता है।

घर का जो मुख्य तत्व स्त्री है, उसी की ओर से स्ट्राइक हो जाता है। घर की फैक्टरी बन्द हो गई। प्रश्न है, स्ट्राइक करता कौन है? मालिक की स्ट्राइक छुट्टी और सेवक की हड़ताल। यह एक शब्द 'स्ट्राइक' है, जो एकांकी की सारी वस्तु को घुमा देता है। फैक्टरी का रूपक देकर लेखक ने कहा भी है कि हमारे घर में स्त्री और पुरुष जो एक जंजीर में बँधकर रहते हैं, वह गलत है; स्त्री भोजन बनाने के लिए नहीं। शायद यह संदेश हो कि भोजन तो होटल में खाना चाहिए।

'स्ट्राइक' शब्द है जो वास्तविकता को खोल देता है। वास्तविकता किसकी? घर की। इसीलिए बड़ी दूर तक लेखक के शब्द चोट करते हैं। विवाह जो इस गृहस्थी का मूल है, व्यर्थ की चीज है, क्योंकि वह पराधीनता को प्रश्रय देता है और वह इस यथार्थवादी युग में अयोग्य ठहरता है। सम्भवतः लेखक कहना चाहता है कि आप यदि प्रगति नहीं चाहते और सुख ही चाहते हैं तो दोनों चीजें विवाह-संस्था में नहीं चल सकतीं। जिस संदेह के धरातल पर स्त्री-पुरुष दोनों बैठे हैं, उस अस्वास्थ्यकर प्रवृत्ति से आपको छुट्टी नहीं मिल सकती जब तक वैवाहिक सम्बन्ध को ही हम तोड़ फोड़ न दें। क्योंकि स्त्री-पुरुष में परस्पर सम्पत्ति-अधिकार सम्बन्धी भावना है और यह सम्पत्ति-रक्षा की भावना क्या है? अछूती और पवित्र रहने की भावना ही उस अधिकार-भावना का फल है—इस भावना पर लेखक का सीधा कटाक्ष है। जब तक अधिकार की भावना है तब तक मन में कलुष को स्थान है।

लेखक की कला यहाँ है कि पहले पता चलता है कि लेखक पाश्चात्य सभ्यता का मजाक उड़ा रहा है, पर चीज यह नहीं; आखीर में पहुँच कर ही लेखक की तलवार चोट करती है। यदि 'स्ट्राइक' नाम नहीं दिया गया होता तो हम असलियत को नहीं समझ सकते थे। उसका अभिप्राय स्त्री-पुरुष के पारस्परिक सम्बन्ध की विषमता दिखाना है। यथार्थ में समन्वय को स्थान नहीं।

शैली:—भुवनेश्वर की शैली नाटक के प्रतिजितनी उदार है, उतनी ही कठोर भी है। नाटक के प्रति कठोरता? साधारण दृष्टि से नाटक पाश्चात्य सभ्यता पर व्यंग-सा प्रतीत होता है, और जीवन की कला "कम्बखत जीवन की कला नहीं जानते।..." इन शब्दों को कहने वाला 'पुरुष' समझे हुए हैं, ऐसा वह पुरुष स्वयं मानता है, पर यथार्थ में जीवन की कला वह कुछ भी नहीं समझता। जीवन की कला क्या रूपया धमाने में है? धन कमाने में आज किसी कला की आवश्यकता नहीं, स्त्री-पुत्र के साथ गृहस्थी में रह कर जीवन बिताने में भी कोई कला नहीं। पर नायक 'पुरुष' इसमें भी सफल नहीं। लेखक ने 'पुरुष' के चरित्र में द्वैत्व रखा है। वह समझता है, बिचार कुशल वह, व्यवहार-कुशल वह, गृहस्थी में कुशल वह। पर वह जानता-समझता कुछ नहीं—'अमेरिका का लेखक बर्नार्ड शॉ — "ह.र. कुछ शीशियों में दिवा करेंगे।" इस प्रकार के गनत और अतंवार पूर्ण वाक्य कहने में वह सम्पन्न है। लेखक 'पुरुष' के साथ अभिव्यक्ति में तो बड़ा उदार है, किन्तु अभिनय के संविधान में बड़ा कठोर है। लेखक ने बड़ा उदारता पूर्ण उनके भावों का चित्र उपस्थित किया है। चित्र के द्वारा पुरुष के प्रति हमारे मन में घृणा का संवेदन भी नहीं पैदा होता। ऐसा लगता है कि 'पुरुष' के पात्र बहुत कुछ करने को है। पर अन्त में 'पुरुष' केवल लेखक के व्यंग करता है कि सारा ही सारा नाटक 'पुरुष' का भावों का शरीर कहाने लगता है। वह समझता है कि 'पुरुष' को ही पता पूरा धारण हो सकता है कि वह ही सारा ही सारा है।



शिष्टाचार की उदारता दीखती है। उसका क्लव में जाना युवक को अपने घर खाना खिलाने लाना—शिष्टाचार की उदारता है, पर यहाँ कठोरता भी प्रतीत होती है कि उस युवक और स्त्री में इस 'पुरुष' के प्रति कोई आचार-जन्य उदारता नहीं दिखाई देती। यह व्याप्त कठोरता है। नौकर के द्वारा कुत्ते का व्यंग्य कराना। इन सब बातों से 'पुरुष' अपनी वस्तुस्थिति समझता जाता है। एक-एक कर के 'पुरुष' की बातों की पोल खुलती जाती है, पर 'पुरुष' उसे छिपाता जाता है।

“अगर स्विच कमरे के भीतर होता तो लुप्त आ जाता” इन शब्दोंको कहते कहते जैसे 'पुरुष' अपने गले के भीतर मुँह डालकर देखने लग जाता है।

'कुत्ता बड़ा पानीदार है अंग्रेजी है।' यह बड़ा कटु व्यंग्य है इसकी कटुता तब और भी बढ़ जाती है जब हम समझते हैं कि ये शब्द नौकर ने कहे हैं और उस नौकर ने कहे हैं जो संवाद लाया है कि 'पुरुष' की स्त्री आज नहीं लौट रही, और जब यह व्यंजित होने लगता है कि यह कुत्ता घर में किसी बाहरी व्यक्ति को आसानी से नहीं घुसने देता—और ये पुरुष तुम.....। कथानक की गति में भी पद-पद पर कठोरता और उदारता मौजूद है। चाय पर जैसी स्थिति बनती है, उसे लेखक जरा सी देर में बिगाड़ देता है। सारी उदारता एक विभ्राट बन जाती है। इससे बढ़कर कठोरता क्या हो सकती है कि 'पुरुष' को अपने ही शब्दों के द्वारा लज्जित लेखक ने कराया है।

टेकनीक—तीसरा दृश्य यदि न दिया गया होता तो ऐसा प्रतीत होता है कि अधिक ठीक रहता। पर लेखक का अपनी टेकनीक की दृष्टि से तीसरा दृश्य रहना उपयुक्त है, क्योंकि नाटककार प्रारंभ में ही किसी कथानक को लेकर नहीं चला है। इसमें साधारणतः कथानक सूक्ष्म; जो कहना चाहता है—उद्देश्य, वह विस्तृत है, उसी में व्यंग्य है। इस नाटक का तन्त्र कथानक के संविधान में नहीं वरन नाटक की पूर्ण गति में मिलेगा। पूर्ण गति क्या

है? स्त्री और पुरुष के सम्बन्ध को इस रूप में उपस्थित करना कि वही प्रधान विषय न बन जाय; क्योंकि लेखक की शैली व्यंग्यमय है।

लेखक उन दोनों स्त्री-पुरुषों के बीच स्त्री पुरुष का सम्बन्ध दिखाना नहीं चाहता। इयत्तिये वे दोनों एक दूसरे के बारे में कुछ बात करते नहीं देखते। लेखक ने इस स्त्री-पुरुष के सम्बन्ध को व्यंग्य रूप में सुरक्षित रखा है। वह व्यंग्य पहले दृश्य में प्रकट होता है; स्त्री-पुरुष के गृह-सम्बन्धी व्यवहारों में यह एक पहलू है। दूसरे हाथ में हमें जिस वर्ग की सभ्यता में कि वे स्त्रीपुरुष रह रहे हैं—उसका अन्तर्दर्शन मिलता है। अगर वह अन्तर्दर्शन हमारे पास न हो तो पहले दृश्य में जो संघर्ष के बीज हैं उनका परिपाक नहीं हो पाता। उन बीजों को दर्शक, पाठक और कथा तथा विधान में परिपक्व होने की आवश्यकता है। अतः दूसरा दृश्य उपस्थित किया है। यद्यपि सभ्यता की पूरी मानसिक आलोचना 'कल्प संस्कृति' में प्राप्त होती है। लेखक यदि उसे नहीं देता है, तो उसे पहले के बीज को परिपक्व करने में सहायता नहीं मिलती—इसलिए दूसरे दृश्य की आवश्यकता हुई—लेखक के अपने तंत्र के दृष्ट बाहर भी नहीं।

तीसरा दृश्य पहले दृश्य का फल तथा दूसरे दृश्य की परम्परा में है। पहला दृश्य प्रस्तावना मात्र, यथार्थ नाटक तो दूसरे-तीसरे दृश्यों में ही है। हर प्रकार जो प्रस्तावना का फल था—अत्यन्त पूर्ण रूप में प्रकट हो जाता है। अपने तंत्र को दृष्टि से लेखक ने पूर्णता है। दूसरे दृश्य में शैथिल्य और तारों में एक ताजता है। तंत्र गंढता से तीव्रता को और बढ़ा देता है। तीन पात्रकियों में से एक पल संवत्सन का दृश्य व्यापक है।

एक नाटक में जो पहला पर्दा चले वही सब कुछ समझने का जय, यथा हरने पूर्णता होता है। यदि दृश्य बदलना पड़ जाय तो वह सभ्य संस्कृति को पूर्णता ला देता है।

एक एक एक एक है। और वही हमने जिन्हें है, उन्हें कि... में एक 'एक' से 'आरम्भ' में हुआ है। एक जो 'कोरी' करने

की बात है, उसमें बोझ लफंगापन आ जाता है। उसकी वैदिकता एक दोष से दूषित हो जाती है, पर भुवनेश्वर में ऐसा दोष नहीं। जितनी बार हम पढ़ें, उतना ही विचार करें—आधुनिक सभ्यता के जर्जर रूप—वैवाहिक संस्था, शरलू जीवन, क्लव जीवन, व्यवसाय सभी का नंगा रूप टिग्या टिया है। तीनों जीवन के दृश्यों को यथार्थता और व्यंग्य से लेखक ने दिखा दिया है।

### लक्ष्मी का स्वागत ( उपेन्द्रनाथ 'अशक' )

'अशक' एकांकी की टेकनीक में दत्त हैं ! तन्त्र की दृष्टि से नाटक एकदम पूर्ण है। एक ही दालान जो खुलता है, वही अन्त तक रहता है। समय उतना ही है, जितने में नाटक खेला जा सकता है। 'दसमिनट' में तो सन्देह भी है समय के लिए, पर इसमें किंचित भी सन्देह नहीं। पात्र जो पहले मौजूद हैं—जिनकी कल्पना पूर्व से ही मिलती है वही अन्त तक रहते हैं। चरम बिल्कुल ठीक स्थान पर ही इसमें आता है और जैसे ही चरम परिणति आती है धक्के के साथ नाटक समाप्त हो जाता है। 'दस मिनट' में एक हूक-सी उठती रह जाती है, 'स्ट्राइक' में एक प्रश्न-सा मन में उठता रह जाता है और यह 'लक्ष्मी का स्वागत आकस्मिक समाप्ति लिये हुए है, धक्के से सभी सूत्र फनफना जाते हैं। आरम्भ से ही मालूम पड़ता है कि बच्चा मरने वाला है। यह आशंका की बात पूरी हो जाती है। सगाई की बात भी आशान्वित है और वह भी हो जाती है। पर जब ये दोनों घटनाएँ चरम पर पहुँचाती हैं, और घटित होती हैं तो अप्रत्याशित-सी लगती हैं।

संविधान:—संविधान की दृष्टि से दो सूत्र नाटक में हैं। दो दृष्टियों में जैसे संघर्ष हैं—एक माता पिता जो पुत्र के हित को किसी और दृष्टि से ग्रहण करते हैं, दूसरा स्वयं वही व्यक्ति जो किसी और दृष्टि से सत्य को ग्रहण करता है। वह दृष्टि-भेद क्या है ? माता-पिता के लिए मृत्यु एक साधारण बात है। विशेषकर ऐसे व्यक्ति की मृत्यु, जिसके स्थान पर दूसरा बैठाया जा सकता है—अतः बुद्धिमान, संसार के अनुभवी व्यक्ति की तरह वे

भावों के निर्माण में अधिक दत्तचित्त हो जाते हैं। यह यथार्थ सांसारिक दृष्टिकोण माता-पिता का है। पुत्र के लिए भावुकता, यौवन की उमंग, ताजा घाव, पत्नी का प्रेम, उसको धरोहर, पुत्र—उधे प्रिय है। उसके लिए पिता की इच्छाएँ पूरी करना संभव नहीं, वे असह्य हैं। वह तो प्रेम के आदर्श, प्रेम की पीड़ा से विह्वल है, प्रेम ही उसके लिए यथार्थ है। इसमें भावुकता का तत्व विशेषरूप से मिलता है।

पूर्ण नाटक भारतीय समाज की व्यवस्था पर एक व्यंग्य है, जो आधुनिक काल में गृह की अवस्था को उधेकर रख देता है। लेखक ने एक स्थल पर कहा है—‘मेरा काम समाज में गहरा नश्वर लगाना है।’ यद्यपि भावुकता का हमें तत्व है, पर नश्वर लगाया है उद्यने।

उसने बताया है कि घर में वो हिस्से हो जाते हैं—अभिभावक और उनसे अविभाव्य। घर के ये तत्त्व समन्वय की भूमि पर नहीं है, अतः गृह जर्जरित हो रहा है। अतः हम देखते हैं कि माता निरन्तर असन्तोष प्रकट करती है—उसका विश्वास भूत-प्रेत, भाङ्ग-कूङ्ग पर है, पुत्र का आधुनिक साधनों पर। दोनों में इतना अविश्वास कि पुत्र नमस्कृत है कि उमने मेरी का वो मार डाला। इसना पाराला कि माँ समझती है कि बेटे में एक काम पुत्र का गई है, विद्या न करने दी। लेखक ने सम्मिलित दृष्टिकोण पर भी एक चयन दिया है। विना अत्याचार माता-पिता द्वारा पुत्र पर भी हो सकता है! लेखक फल नहीं बताता, समस्या को उधेद कर रख देता है।

क्योंकि लेखक में भावुकता है, और भावुकता तो सम्बन्ध रखने वाली पत्नी है प्रिय पत्नी की सुलु और उधेने बड़ बच्चे को। इन सब घटनाओं ने एकाकी को शाब्दिकद्वारा बना दिया है, पारि के अन्त तक ऐसा लगना है कि सुलु की हानि के नश्वे के अन्तर्गत ही रहा है। अतः एक प्रकार का अन्तर्गत प्रकृतिक विना-सन्वय में आता है। ऐसा ही एक अन्तर्गत एक अन्तर्गत ही अन्तर्गत है।

वह भावुकता ईश्वर तक को प्रश्न की दृष्टि से देखती है और यही नहीं, उसके उदार कर्तृत्व में अविश्वास करती है ।

रीशान—“मुझे उस पर कोई विश्वास नहीं रहा । क्रूर, कठिन, निर्दयी ! उसका काम जले हुए धो और जलाना है !”

कथोपकथनः—इसलिए कथोपकथन में उस चञ्चकोटि का चाग्वैदग्न्य नहीं मिलता जो एकाङ्की नाटकों के लिए आवश्यक है । जो कुछ भावुकता का समावेश हुआ है, वह इस संप्रद में आये सभी नाटकों से सुन्दर है । सभी कुछ स्वाभाविक है । जिस घटना को नाटककार ने चुना है, उसमें इसी प्रकार का कथोपकथन हो सकता था ।

स्पष्ट, सीधा, सच्चा नाटक, कोई जटिलता नहीं । पूरा नाटक भले ही व्यंग्य हो, पर ‘स्ट्राइक’ की तरह इसका सब कुछ व्यंग्य नहीं । स्ट्राइक के प्रत्येक व्यक्ति का व्यक्तित्व खुला नहीं था रहस्यमय था, पर इस नाटक में सब पात्रों का व्यक्तित्व खुला हुआ है । जो जैसा है वैसा ही आता है । अतः नाटक अत्यन्त स्पष्ट एकाङ्की है ।

### सबसे बड़ा आदमी (भगवतीचरण वर्मा)

मूल तत्वः—हिन्दी के कुछ अच्छे एकांकियों में एक यह भी है । इसमें लेखक की मनोस्थिति उपहास संयुक्त हो गई है । अन्य नाटकों से यह सबसे बड़ा अन्तर इसमें है । हास्य है, पर शिष्ट । शिष्ट हास्य तरलता के साथ आदि से अन्त तक प्रवाहित । लेखक का विशेष कौशल इसमें कि इस हास्य के साथ भी लेखक ने बड़ी गंभीर समस्या पर विचार उपस्थित किया है । वह समस्या है—‘संसार में सबसे बड़ा कौन है ?’ लगता ऐसा है, जैसे इस विषय पर जो वाद-विवाद है, वही नाटक का मुख्य अंश है । लेखक ने कई पक्ष उपस्थित कराये हैं और व्यक्तियों को लेकर सिद्ध करने की चेष्टा की गई है कि कौन बड़ा है—पहला शैली, दूसरा नैपोलियन, तीसरा गान्धी, पात्रों में से एक शक्ति का, दूसरा पवित्रता और सत्य का प्रतिनिधि, तीसरा राष्ट्रीय और सत्याग्रह का पक्ष लेने वाला; चौथा लेनिन के साम्यवाद का पक्ष उपस्थित

करने वाला—इस प्रकार ये चार पक्ष इममें प्राप्त किये गये हैं, और इस विवाद में भाग लेने वाले सरगर्मा से अपने-अपने पक्ष पर अड़ते हैं, किन्तु इस नाट्य-विवाद से भी नाटक की गति और कथा में कोई व्याघात नहीं पड़ता। क्योंकि 'गजाती' की उपस्थिति, होटल का वातावरण। एक के बाद एक स्थितियों का आगमन नाटक को नाटकीयता प्रदान करते रहते हैं। इस प्रकार आधुनिक युग और पूर्व युग के समन्वित आदर्शों और उन आदर्शों के वाहक प्रतीकों की व्याख्या भी हो जाती है, और उसमें से ही, और उसके द्वारा ही एक दृश्य का वातावरण भी प्रस्तुत हो जाता है, और जिस समय नाटक चरम परिणति पर पहुँचता है, उस समय रामेश्वर के यथार्थ व्यक्तित्व का उद्घाटन होकर नाटक के अन्य पात्र जिस अनोखी मूर्खता से अभिमंडित दिखाई पड़ते हैं, वही नाटक के यथार्थ हास्य का रूप स्पष्ट होता है और वही नाटक समाप्त भी हो जाता है। इस प्रकार दारुण रस की तरङ्ग बहाता कृष्णा भी नाटक यथार्थता के धरातल पर विविध बादों के अनुयायियों पर गम्भीर और तीखा उपद्रव भी कर डालता है। नाटक में जैसे वे व्यक्ति ही पूर्ण नहीं करते, परन्तु जिनके लिए वे इतनी उत्तेजना से लड़ रहे थे, वे आदर्श भी जैसे ढह जाते हैं, और मृदु यह है कि रामेश्वर जैसे ठग को हम ठग नहीं समझ पाते और हमारी सलानुभूति, यद्यपि नाटक सलानुभूति के लक्ष्य के लिए नहीं लिखा गया है—फिर भी जो कुछ सलानुभूति उदरक होती है, वह बौद्धिक धरातल पर रामेश्वर के साथ हो जाती है, और रामेश्वर के साथ हमें भी उन आदर्शवाधियों को मूर्ख बनाने में अन्दर लिता है। क्या अन्धता होता, कि रामेश्वर ने जो कुछ करल किया था सरवा भी कुछ दिखाए हम लागो दो मिलता।

हमें एक और भी आघात लेना है—रामेश्वर के प्रति सलानुभूति (बौद्धिक धरातल पर) उत्पन्न कराने के लिए हमें अन्धता पर एक आघात कर दिया है। रामेश्वर का कार्य क्या श्रेष्ठ है? हमें उसे और भी आघात हो सकती है। पर हमें उसे कार्य की नहीं। नष्ट कर

कौशल निरीह है, पर रामेश्वर का कौशल तो हानिकारक हो है। हम आदर्श के प्रति उतने आकर्षित क्यों हो ? आदर्शवादी बन कर आदर्शों के लिए सिर फुटौवल करने से अच्छा है, कि अपना पेंसा न खोयें। आपका जो अग्रना है, उसके प्रति उपेक्षित न हों, जो आपका नहीं है—उमके लिए वाग्बुद्ध या शारीरिक युद्ध भी करने के लिए तैयार हो जाना कब ठीक है ? उसने यही तो दिखाया है कि आप नित्य प्रति के लिए आवश्यक वस्तु जो आपके पास है, उसका तो उपेक्षा करते हैं; पर जो आपकी नहीं और आवश्यक नहीं ( आदर्श ) इसके लिए आप लड़ते हैं।

जैसे चरम परिणति पर पहुँचकर रामेश्वर का रहस्य खुलता है और 'बड़े आदमी' की जो परिभाषा वह करता है, उससे नैतिकता की सीमा कोई नहीं रह जाती। क्योंकि आदर्श स्वयं ढह जाते हैं। शैली, नैपोलियन की कला, शक्ति हमें कुछ नहीं जँच पाती। जँचती यह है कि जो हमारा पैसा ले गया, वह हमसे कुशल रहा।

अब प्रश्न है—क्या लेखक की दृष्टि में नैतिकता का कोई मूल्य नहीं ? और इसका उत्तर हमें इस नाटक से नहीं मिल सकता। इससे तो हमें लेखक का नैतिकता के प्रति मनोभाव ही प्रकट होता है। लगता है जैसे लेखक की नैतिकता में पूर्ण आस्था नहीं।

लेखक का एक तीसरा कौशल और प्रकट होता है कि नैतिकता को उसने इतने भीतर आवरण में छिपा रखा है और उसे इस प्रकार प्रकट किया है, कि आप इस आधार पर लेखक की विपरीत आलोचना नहीं कर सकते। वह कौशल उसमें है कि लेखक ने जो अवस्था प्रस्तुत की है, वह हास्य की है। लेखक कह सकता है कि यदि नैतिकता में आपकी आस्था है तो इस एकांकी को हास्य मान लो। यदि अनास्था है तो इसे गम्भीर व्यंग्य समझ लो।

संविधान—इसमें कथानक का एक प्रकार से अभाव-सा ही हो गया है। चार आदमी लड़ रहे हैं—शैली बड़ा कि नैपोलियन। एक आदमी

आता है वह उनकी जमा-धाती ले डेकर चल देता है। लोगों को लगता है रही बड़ा आदमी था। कथानक तो इसमें किन्तु मात्र है। संविधान की दृष्टि से यह बिल्कुल पूर्ण है। 'लक्ष्मी का स्वागत' 'स्ट्राइक' और 'सबसे बड़ा आदमी' में कथा-संविधान तथा टेकनीक की पूर्णता है; जहाँ इनमें कस वहाँ अन्त।

'स्ट्राइक' के समान इसमें तन्त्र की दृष्टि से बाह्य दोष नहीं—रेटोरॉ एव ही ग्यान, यथार्थ में घटना जितनी देर में हुई, नाटक खेलने में भी उतना ही समय। 'लक्ष्मी के स्वागत' में भूत के प्रति भी कुछ ध्यान जाता है, किन्तु इसमें शुद्ध वर्तमान है। इतना शुद्ध वर्तमान किसी में नहीं। 'स्ट्राइक' में स्थान-समय बदलना पड़ता है। 'स्ट्राइक' में जैसे पूरा दिन आ गया है। समय की अक्षयि अधिक है। बहुत सी घटनाएँ जैसे 'लक्ष्मी के स्वागत' में घंटों भर भरी गई हैं। इस 'सबसे बड़ा आदमी' में कोई भी चीज ऐसी नहीं जो उतने ही समय में न हो सके। समय का तत्व इतना सुनिश्चित रखा गया है कि यह नहीं कह सकते कि यह चीज इतनी देर में नहीं हो सकती।

एक आपत्ति है—रामेश्वर इतनी देर में यह कुछ ठग लेता है। पर यह ठग तो झूठे भाषणों ही अपना काम कर लेते हैं। ठगों के लिए तो इतना ही समय चाहिए, ज्यादा समय लेता तो वह ठग ही क्या? प्रारम्भ में तो एक दो नहीं, सबको ठगना था। दोष में गलत भी न पड़े, नहीं ही बड़ा आदमी कैसे होता।

भाव का धरातल चूँकि दारिद्र्यमय है, अतः 'स्ट्राइक' का तरह इसका भाव का धरातल उतना ऊँचा नहीं। समय और स्थान का दोष होने हुए भी 'स्ट्राइक' भाव की दृष्टि से बहुत अच्छा तरह पर है।

एक और दोष भी—नाटक के नियमों की पूर्णता होने हुए भी यह नाटक में एक दोष नहीं, जो हमें 'स्ट्राइक' से मिलता है। क्योंकि कथा-भाव की दृष्टि से 'एव की पूर्णता' से नहीं जीव सकते, वह रूप ही धरातल अन्तर के अन्तर और स्थिति से कितनी बुरा रहने है! यथार्थ



की दृष्टि से उसे भी जाँचने की जरूरत है। वह आन्तरिक उद्रेक उस नाटक में उतना नहीं, जितना 'ब्लूडक' में है। विमलता का अभाव इसलिए नहीं कि लेखक ने ठगी को प्रश्रय दिया है, बल्कि इसलिए कि हमारे मन की भावना को उतना ऊँचा उद्रेक इसमें नहीं मिलता। अतः और सब पूर्णताओं के होते हुए भी यह नाटक उतना उत्कृष्ट नहीं बैठता।

### 'दीनू' ( धर्मप्रकाश आनन्द )

जैसा कि इसके कथानक से परिचय मिलता है, दीनू मजदूरों से सम्बन्ध रखने वाला एकाकी है और मजदूरों के भी जीवन सम्बन्धी यथार्थ अमर्षों और कठिनाइयों को यह नाटक उपस्थित करता है। और साथ ही वर्तमान सामाजिक, शासन, और आर्थिक विधान पर गहरा व्यंग भी करता है। सामाजिक विधान पर सीधा व्यंग यह है कि जहाँ मजदूर के बच्चे और कुटुम्बी निरन्तर रोगग्रस्त रहते हों, वहाँ समाज की अर्जरता चरमशील पर पहुँच गई समझना चाहिए। उससे आगे उसकी क्या स्थिति हो सकती है, इसकी कल्पना भी नहीं की जा सकती। हमारे डाक्टर इसी समाज-विधान के एक अंग हैं और इस समाज-विधान के आर्थिक आधार की विगर्हणा ने इनमें ( डाक्टरों में ) रुपये के अतिरिक्त कोई अन्य मानवीय-प्रेरणा नहीं रहने दी।

शासन-विधान पर तो समस्त नाटक एक कटु व्यंग्य करता है। शासन-विधान का वह विभाग, जिसके हाथ में स्वास्थ्य का उत्तरदायित्व है, और उसका वह रूप जो इस नाटक में प्रकट किया गया है, किसी प्रकार से सन्तोषजनक नहीं कहा जा सकता। और मंगू के चाल-चलन के विकृत होने और धीरे-धीरे उसके घर में बीमारी के प्रवेश करने का मूल उत्तरदायित्व इस शासन-विधान की पोल में ही है।

इस प्रकार यह नाटक विषय की दृष्टि से सबसे भिन्न धरातल पर है। किसी में राजनीति, किसी में सभ्यता, किसी में प्राचीन सामाजिक रूढ़ियों, किसी में मानवीय राग-विराग का चित्र अंकित

किया गया मिलता है, पर वर्ग की दृष्टि से मजदूर वर्ग की इस दुर्दशा की ओर, उच्च वर्ग के इस घृणित शोषण की ओर, समाज विधान के मौलिक दोषों की ओर, और आर्थिक असम वितरण के मर्म पर होने वाले वीभत्स अन्याचारों की ओर किसी अन्य नाटक में ऐसी और गहरी दृष्टि नहीं मिलती।

‘दीनू’ को पढ़ कर हमें समाज की यथार्थ अवस्था का ज्ञान हो जाता है। और मजदूर तो हमें एकदम उच्छिष्ट मल की भाँति, अथवा मल में गिजगिजाते कृमियों की भाँति प्रतीत होते हैं। इस नाटक में भी हमें गंधान और तन्त्र-सम्बन्धी कोई विशेष दोष नहीं दिखलाई पड़ते, यद्यपि नाटक में चुगती का किञ्चित् अभाव है।

नाटककार ने इसमें बौद्धिक तत्त्व के साथ रागात्मक तत्व का भी समावेश किया है। और हम जहाँ कथानक के संविधान में बौद्धिक आधार पाते हैं, वहाँ पात्रों की गतिविधि में रागात्मक निर्वाह भी पाते हैं क्योंकि नाटक में एक विशेष स्थिति वा दृश्य उपस्थित करना ही लेखक का ध्येय रहा है, इसलिए हमें हमें बाक्-वैदग्ध्य नहीं मिलता। डाक्टर की ध्वनना मजदूरों की दुर्दशा के दृश्य को देखने ही के लिए की गई है। एका नाटक के लिए कोई यथार्थ योग नहीं मिलता। डाक्टर के स्थान पर कोई भी व्यक्ति इस दुर्दशा का अनुसंधान कर सकता था। केवल कुछ ऐसी-सी बातों और शब्दों का ही अभाव उस समय खटक सकता था। यही कारण है कि नाटक में शिथिलता आ गई है। डाक्टर यथार्थ में कथानक का एक अंग नहीं है। मजदूरों की दशा के अनुसंधान फल ही लेखक को अभिप्रेत है। यह बहुत ही मोटा टंग है। इससे देखने वा थोड़ा सा संशय—संशय विभाग पर ध्येय—वह तो पूरा हो जाता है। पर डाक्टर का जो यथार्थ म पात्रत्व होना चाहिए वह नहीं प्रकट हो पाया है।

लेखक यह मानता है कि मजदूर जो शराब पीते हैं वह दिहल के लिए नहीं, अपनी पीना को भुलाने के लिए।

सर्वेदार—वहता है कि “पैसा किसके पास है तुज्जूर” ? इसलिए हम कहते हैं कि जो समाज धारणना वाले लोग हैं, वही ज्यादा शराब पीते हैं। पर मजदूरों के पास पैसा है अभाव है।

# परिशिष्ट

## १. संस्कृत में एकांकी

संस्कृत में एकांकी—संस्कृत में नाटक शास्त्र और नाट्य-कला का पूर्ण विकास दिखाई पड़ता है। नाटकों के शास्त्र की दृष्टि से अनेकों भेद-उपभेद किये गये हैं। प्रधान भेद दो हैं—१ - रूपक, २—उपरूपक।

रूपक के दस भेद हैं:—

१ नाटक, २ प्रकरण, ३ भाण, ४ व्यायोग, ५ समवहार, ६ द्विम, ७ ईहामृग, ८ अङ्क, ९ वीथी, १० प्रहसन।

उपरूपक के १८ भेद हैं—

१ नाटिका, २ त्रोटक, ३ गोष्ठी, ४ सट्टक, ५ नाट्यरामक, ६ प्रस्थान, ७ उल्लास्य, ८ काव्य, ९ प्रेङ्खण, १० रासक, ११ सलापक, १२ श्रोगदित, १३ शिल्पक, १४ विलासिका, १५ बुर्मासिका, १६ प्रकरणो, ७ इत्थीश १८ भाणिक।

इन अष्टादश भेदों में से निम्नलिखित एक अंक वाले हैं।

१ भाण, २ व्यायोग, ३ ईहामृग, ३ अंक, ५ वीथी तथा ६ प्रहसन। दस रूपकों में से ६ ऐसे हैं जो एक अंक रखते हैं। इनमें से ईहामृग के संबंध में मत भेद है। कुछ का मत है कि ईहामृग में चार अंक होते हैं, पर साहित्य दर्पण कार ने स्पष्ट लिखा है।

‘ऐकाङ्को देव एवात्र’ आदि। अतः ऐसा मानना उचित होगा कि विश्वनाथ के समय तक ईहामृग एक अंक का होने लगा था। ऐसा नहीं है कि विश्वनाथ को पहला नियम विदित न हो उसने सब से प्रथम चरण में परिभाषा देते हुए लिखा है।

ईहामृगे मिश्र वृत्तान्तश्चतुरङ्गा प्रकीर्तितः

ऐसी ही कुछ अवस्था ‘प्रहसन’ की है। मूलतः यह एक ही अङ्क का होता था, तभी पहली परिभाषा में विश्वनाथ ने लिखा है।

“भाणवत्संधि संध्यङ्ग तास्याङ्गाङ्घ्रिर्विनिर्मितम्”

भाण की भाँति अङ्क होंगे। भाण में एक ही अङ्क होता है अतः प्रहसन भी एक अङ्क चाहिये पर आगे लिखा है—

“द्वय अंकमथवेकाङ्क निर्मितम्

दो अङ्क अथवा एक अङ्क का बनता है। विश्वनाथ के समय तक आते-जाते प्रहसन दो अङ्कों का भी लिखा जाने लगा था।

१ गोष्ठी, २ नाट्यरासक, ३ काव्य, ४ प्रेङ्खण, ५ रासक, ६ श्रीगदित, ७ विलासिका, ८ हल्लोश, ९ भाणिका, \* १० उस्ताप्य, ये उपरूपकों में एकाङ्क । उपरूपकों में ‘उस्ताप्य’ के एकाङ्की होने में मत भेद है। कुब्ज का कहना है कि इसमें तीन अङ्क होते हैं विश्वनाथ ने कहा है “चतस्यनायिकास्तत्र त्रयोऽङ्गा इति केचन”

इससे स्पष्ट है कि संस्कृत नाटक शास्त्र में रूपक-उपरूपक के २० भेदों में से १५ एक अङ्क वाले हैं।

इनके उन मूल तत्वों के पारस्परिक भेदों को भी जान लेना आवश्यक है जिनके कारण ये एक दूसरे से भिन्न माने गये। इसमें सन्देह नहीं कि इनका अर्थ अन्तर पूर्णतः आज हम नहीं समझ पायेंगे। शास्त्र की सहायता से इनके रूप और प्रकार का अर्थ ज्ञान नहीं हो सकता। संस्कृत के नाटक का ऐवनीक स्वरूप आज से विस्तृत भिन्न था। तब भी शास्त्रकारों ने जो अन्तर व्यक्त करना चाहा है उसे कुब्ज तो अनुमान किया ही जा सकेगा।

रूपक में भाण का निरूपण साहित्य-दर्पणकार ने करते हुए बताया है कि इसमें

विभिन्न अवस्थानों का अन्तर योक्त ‘धृती का चरित्र’ होना चाहिए।

१०४ गौतमदत्तसंज्ञा में ‘रासक’ के अङ्कधन में ‘रूपक’ में केवल तीन एकाङ्क ही का उल्लेख किया है। इसमें उन्होंने ‘भाण’ और ‘प्रहसन’ तथा ‘भाण’ को ही उल्लेख किया है। ‘प्रहसन’ तथा ‘ईहास्य’ को छोड़ने की बात को इस उपाय से स्पष्ट किया है कि इनके अङ्कधन में दो मत रहे हैं, १५ भाण को विचार करके ही एकाङ्की है।

एक अद्भुत होता है। एक ही निपुण परिदृष्ट विट अपने या दूसरों के अनुभव रंगमंच पर प्रकट करता है। सम्बोधन और युक्ति-प्रत्युक्ति' आकाश-भाषित के द्वारा होती है। शौर्य और सौभाग्य वर्णन के द्वारा वीर और शृंगार की सूचना दी जाती है। कीथ महोदय ने सौभाग्य का अर्थ सौन्दर्य लिया है— सुभग से व्युत्पत्ति करने पर यह अर्थ उचित है। उनका कहना है :

The subject matter is invented by the poet, a parasite sets forth his own or another's adventures, appealing to both the heroic and the erotic sentiments by discipline of heroism and beauty in the verbal manner. pp 348

कथा कल्पित होती है। वृत्ति प्रायः भारती होती है। मुख और निर्वहण संधियां होती हैं। दसों जास्याङ्ग होते हैं।”

अब इस परिभाषा में, एक भाग की व्याख्या में, कई बातों को विभेद का आधार बताया गया है।

- १—चरित के आधार पर
- २—अंक के ”
- ३—पात्रों की संख्या के ’
- ४—अभिनय प्रणाली के आधार पर
- ५— रस के आधार पर
- ६—कथा के स्वाभाविक आधार पर
- ७—वृत्त के आधार पर
- ८—संधि के आधार पर
- ९—नृत्य के आधार पर

निम्नलिखित सूची के द्वारा विविध एकांकियों का अन्तर सहज ही स्पष्ट हो जायगा।

[ १२० ]

१	२	३	४	५	६	७	८
संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत
संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत
संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत	संस्कृत

शान्तके पति-

रक्त चोई रम

१. सुप्रभात नारी 'सुप्रभात' गीति, रक्त चोई ही सुप्रभात, सुप्रभात, सुप्रभात, सुप्रभात

नहीं

नारी का शान्त होना सुप्रभात

शंकराचार्य हैं 'सुप्रभात'

२. सुप्रभात

ही सुप्रभात

१	नाम	१	चरित	३	पात्र संख्या	४	अभिनय प्रणाली	५	रस	६	कथानक	७	वृत्ति	८	संधि	९	तृत्य	
४—अङ्क	साधारण पुरुष	पात्र संख्या	श्री-विलाप	३	वाक्कलह	४	निर्वेद	५	करण	६	इतिहास	७	भाग	८	भाग	९	भाग के	
(उत्सृष्टाङ्क)																		
५—वैथी	उत्तम, मध्यम	एक	आकाश भासित	दो या	विविन्न उक्ति	प्रत्युक्ति:	शृङ्गार-	कवि कल्पित	कैशिकी	मुल	कवि कल्पना	प्रधान	समान	समान	समान	उद्घाट्य	से मार्दत	
	या अधम	तीन		बहुल,	किञ्चित	अन्य रस भी	कल्पयते' से	पात्र कल्पना	अर्थ प्रवृत्तियों	संधियों	तेरह अङ्क	अर्थ प्रवृत्तियों	सर्व	सर्व	सर्व	पर्यन्त	तेरह अङ्क	
६—प्रहसन	निन्दनीय		दास्यरस	कल्पित	आरभ्यते नहीं	सुल	निर्वहण	निर्वहण	भाग	भाग	भाग	भाग	भाग	भाग	भाग	भाग	भाग	भाग
	पुरुष		प्रधान															





१ नाम चरित  
 २०—प्रेक्षण हीन नायक  
 ३ पात्र संख्या

४ अभिनय प्रणाली  
 युद्ध सम्प्रेट

५ कथानक

६ संधि गर्भ तथा विमर्श नहीं  
 ७ वृत्ति सुव वृत्तियाँ विमर्श नहीं

८ अंग सूत्रधार त्रिष्कं प्रवेशक नहीं नांदी प्ररोचन नैपथ्य

सूत्रधार रहित  
 वीथ्यंग कला

भाषा तथा १-मुख तथा विभाषा युक्त निर्वद्वय भारती कौशिकी २-प्रतिमुख

वृत्ति भी श्रीशब्द गर्भ और प्रसिद्ध भारतीय विमर्श नहीं  
 कथा

पाँच

११—रासक नायिका प्रसिद्ध, नायक मूर्ख  
 १२—श्रीगदित प्रसिद्ध धीरोदात्त

नायक प्रख्यात नायिका नटी लक्ष्मी का रूप धारण कर

क्र. सं.	नाम	१	२	३	४	५	६	७	८	९
१३	विनायिका हीन नाटक विदूषक, विट	नरिन्द्र	पात्र संख्या	१०	अभिनय सुन्दर वेष	रस शृंगार	कथा थोड़ी कथा	वृत्ति	सवि गर्भ और विमर्श नदी	६ अंग दस लास्यांग
१४	दुहलोश खियों उदात्त वचन चोलने वाला एक पुरुष	७-८ या १० खियों						उज्ज्वल कैशिकी वृत्ति	मुल तथा निर्वहण संधियों	ताल- लय बाहुलय
१५	भाणिका उदात्त नायिका, मन्द नायक				सुन्दर वेष			कैशिकी भारती	मुख निर्वहण	७ अंगः उपन्यास विन्यास, विबोध, साधारण, समर्पण, निवृत्ति, संहार शिल्पक
१६	उल्लाप्य उदात्त नायक	४ खियों एक नायक			संग्राम महुल	हार्य शृंगार करुण	कथा दिव्य			सत्ताईस अंग, अन्न गीत

उपरोक्त तालिका में कहीं-कहीं विशेष लक्षणिक शब्दों का प्रयोग हुआ है। उन्हें यहाँ संक्षेप में स्पष्ट कर देना उचित होगा। नाटक में पाँच अर्थ प्रकृतियाँ होती हैं। १ बीज—वह वस्तुतत्त्व जो आरम्भ में सूक्ष्म होता है, और नाटक का प्रधान केन्द्र बनता है। २ यिन्दु—बीज के अंकुरित होने और कथासूत्र के आगे बढ़ने पर विविध विरोधी तथा अप्रासंगिक बातें उपस्थित होती हैं, पर उन सबमें से कथानक को अविच्छिन्न रखने वाला तत्व। ३ पताका—जो प्रासंगिक कथा के रूप हो, दूर तक व्याप्त हो, पर मुख्य कथा को प्रवाहित रखने में सहायक हो। ४ प्रकरी—प्रसंग-प्राप्त कोई छोटा कथांश। ५ कार्य—वह प्रधान साध्य जिसके लिए आधिकारिक वस्तु का विधान किया गया है, जिसके लिए समस्त उपाय और सामग्री एकत्रित की गई। पाँच कार्यावस्थाएँ होती हैं। १ आरम्भ—(आरम्भ) मुख्यफल की सिद्धि के उत्सुकता। २ यत्न—( प्रयत्न ) मुख्य फल का प्राप्त करने के लिए विशेष गति से प्रयत्न। ३ प्राप्त्याशा—(प्राप्ति सम्भव) जहाँ फल प्राप्ति की आशा संभावना की ओर विशेष हो, पर सन्देहों और आशंकाओं से भी भिरी हो। ४ नियताप्ति—समस्त विघ्नों और आशंकाओं का निवारण होकर फल प्राप्ति निश्चित हो जाय। ५ फलागम—जब फल प्राप्त हो जाय। पाँच सन्धियाँ : १ मुक्त सन्धि—जिसमें बीज का आरोप होकर अनेक प्रयोजन तथा रसों का उद्भव हो। २ प्रति मुख सन्धि—फल प्राप्ति के आरम्भिक उपायों के रहस्य को जहाँ कुछ तो जान लिया जाय, कुछ अस्पष्ट ही रहे। ३ गर्भ सन्धि—जिसमें फल प्राप्ति की ओर अप्रसर उपायों तथा अपायों में संघर्ष रहे। कभी उपाय का हाथ कभी विकास। ४ अवकर्श—( विमर्श ) जहाँ फल प्राप्ति का उपाय बहुत प्रबल हो चुका पर किसी क्रोध, शाप आदि से उससे भी अधिक विघ्न से युक्त हो जाय, जिससे आशा का सूत्र एकदम विच्छिन्न हो जाय। ५ निर्वहण—जब समस्त विघ्न शान्त होने लगें। समस्त सूत्र एक प्रयान प्रयोजन में समन्वित होने लगें, फल प्राप्ति हो उठे। नाटक विविध घटनाओं तथा कथाओं का एक फल के लिए प्रथित रूप है, अतः जहाँ एक प्रयोजन

वाली घटनाओं से निर्मित कथांशों में से जो सूत्र भिन्न प्रयोजनवाले आगे के कथाश से सम्बन्ध कराये वह सन्धि कहलायेगी ।

चार वृत्तियाँ—१ केशिकी—मनोरंजक चमत्कारिक वेष विन्यास, लीला, नृत्य, गीत से परिपूर्ण, काम सुख भोग उत्पादक प्रयत्न से युक्त, शृंगार रस के लिए उपयुक्त । सात्वती—सत्व, शूरवीरता, त्याग, दया, सीधापन, हर्ष, हलके शृंगार से युक्त, शोक रहित, अद्भुत रस युक्त । २ आरभटी—माया, इन्द्रजाल संप्राम, क्रोध, उद्भ्रान्त, चेष्टायें, वध, दन्धन आदि से युक्त । ये दोनों वीर, रौद्र तथा वीभत्स रस के लिए उपयोगी हैं । जिसमें सात्वती वीर रस के योग्य अधिक है । ४ भारती—संस्कृत भाषण युक्त संवाद हो, और पुरुष प्रधान हो, पारी का आश्रय नहो । यह वृत्ति सभी रसों के योग्य है ।

दस लास्यांग—१ रोयपद्—आसन पर बैठ वाद्य के साथ शुष्कगान । २ स्थित पाठ्य—कामोत्पीडित नायिका का बैठ कर प्राकृत पाठ, अथवा क्रुद्ध और भ्रान्त स्त्री-पुरुषों का प्राकृत पाठ । ३ आसीन—शोक-चिन्ता में डूबी, आभूषणादि से रहित स्त्री का बिना वाद्य बैठ कर गाना । ४ पुष्प गंडिका—बाजे के साथ, विविध छन्दों में स्त्रियों पुरुषों का पुरुष स्त्रियों का अभिनय करते हुए गायें । ५ प्रच्छेदक—अपने पति को अन्य स्त्री में अनुरक्त जान प्रेम-सूत्र के विच्छिन्न होने के अनुपात में वीणा पर किसी स्त्री का गान । ६ त्रिगूढक—पुरुष का किसी स्त्री का वेष धारण कर नाट्य । ७ सैन्धव—जहाँ कोई व्यक्ति भ्रष्ट मंडित होकर किसी वाद्य के साथ निराशापूर्ण प्राकृत गान करे । ८ द्विगूढ—रस भाव सम्पन्न गीत, जिसमें

\* दशरूप में धर्मजय ने जो सन्धि का लक्षण दिया है, उसका George C. O. Haos ने ये अनुवाद किया है : ( सन्धि ) "is the connection of one thing with a different one, when there is a single sequence ( of events ). साहित्यदर्पणकार ने लिखा है—'अन्तरैकार्य सम्बन्धः संधिरैकान्वये सति ।'

सभी पद सुन्दर हों, मुख प्रति मुरा से अन्वित हो । ६ उत्तमोत्तमक—  
कोप तथा प्रसन्नता से युक्त, आक्षेप रहित, रसपूर्ण हाव और हेला चित्र-  
विचित्र पदों से युक्त गान । १० उक्त प्रयुक्त—जिनमें उक्ति यों प्रयुक्तियों से  
युक्त उलाहने हों, विलासपूर्ण अर्थ दो ऐसा गीत ।

तेरह वीथ्यंग—१ उद्घात्यक—जहाँ कोई पद किसी अन्य अमि-  
प्राय से कहा गया हो, पर उसमें कुछ पद और जोड़ कर एक विशेष अर्थ  
की प्रतीति कराई जाय । २ अवगलित—जहाँ किसी पद या प्रयोग में  
किसी पात्र या कार्य का सादृश्य हो, और उस सादृश्य के द्वारा उस पात्र या  
कार्य की सूचना दी जाय । ३ प्रपंच—परस्पर हास्य से पूर्ण अमत्-वाक्य ।  
त्रिगत—जहाँ शब्दों की समान ध्वनि के कारण, कुछ विपर्यय हो जाय  
और सुनने वाले विविध अर्थ निकालें । ५ छल—प्रिय लगने वाले अप्रिय  
वाक्यों से किसी को छलना, किसी के किसी कार्य को देखकर हँसी, रोष  
अथवा आक्षेपमय शब्द कहना । ६ वाक्केलि—दान्पूर्ण उक्ति-प्रयुक्तियों ।  
७ अधिवल—स्पर्धा के कारण एक दूसरे से बढ़ कर अपना वाक्-कौशल  
दिखाये । ८ गरुड—ऐसा वाक्य जो बहा तो किसी और उद्देश्य से  
गया हो, पर किसी अन्य प्रसंग में शीघ्रता में आकर कहा जाय, और वह  
उस प्रसंग में भी कोई अर्थ प्रकट करे । ९ अवस्यन्दित—अपनी स्वाभा-  
विक उक्ति का किसी अन्य प्रकार से अर्थ करना; जैसे 'मुरारी' में ।  
१० नालिका—ऐसी प्रहेलिका जो वास्यपूर्ण हो, प्रहेलिका : ऐसे वचन  
जिनमें उत्तर छिपा हो । ११ असत्प्रलाप—ऐसे वाक्य अथवा उत्तर जो  
परस्पर असंबद्ध हों, अथवा मूर्ख के समस्त क्वित की बातें । १२ व्याहार—  
ऐसे हास्य और जोभ से युक्त वचन, जो दूसरों का उद्देश्य सफल करने के  
लिए कहे जायँ । १३ मृदव—जहाँ दोष भी पारेस्थिति वश गुण, और  
गुण दोष हो जायँ ।

शिल्पक के सत्ताईस अङ्ग—१ आशांसा—आशा करना ।  
२ तर्क । ३ सन्देश । ४ ताप । ५ उद्देग । ६ प्रसक्ति—आसक्ति ।  
७ वचन । ८ ग्रथन—गुँथे हुए कार्य । ९ उत्कण्ठा । १० अव-

हित्या—भय गौरव, लज्जा आदि के कारण दर्द-प्रेम आदि के भावों को बनाना या छिपाना । ११ प्रति-पत्ति । १२ विनास । १३ क्लेश । १४ वाष्प । १५ प्रहर्ष—आनन्द विभव । १६ आरवान । १७ सुख । १८ साधनानुगम । १९ उच्छ्वास । २० विन्मय । २१ प्रति । २२ लाभ । २३ विस्मृति । २४ जेटु—जेटु मत्त के वृक्ष । २५ वैशारद्य । २६ प्रवोधन और २७ चमत्कृति ।

इस विवेचन से यह स्पष्ट स्पष्ट हो जाता है कि वे संस्कृत भाषा के तो एषाही ही, नाट्य के अन्तर्गत आने वाले 'कृत्' के अन्तर्गत ही स्वभाव से पूर्णतः निज हैं। शब्दों में यह बोध करने नहीं मिलता कि ऐसे एकादियों की संस्कृत-काल में क्यों आवश्यकता हुई। इन एकादियों का युग है—यह युग के एक नहीं बनेक कारण है। मनुष्य के जीवन की व्यस्तता ने इन एकादियों की उपयोगिता मिट्टी ही है। *Charitra* Kaiser पद्योत्तरान Measure उपर्युक्त की भी इनका जन्म हुआ भारत के इतिहास और वाङ्मय से ऐसी किसी भी अवस्था का अर्थ ही समय होने का पता नहीं चलता। नदियों के लोहे जने के लिए अरुणों का अत्र तब पला चलना है, वे अरुण का ही किसी अर्थ में अत्र देव-पूजा सम्बन्धी है, अथवा किसी राजकीय अर्थ से सम्बन्धित—ऐसे किसी राजकुमार का विवाह अथवा कोई विजय। ऐसे अरुण ही अरुण के समय यहाँ समय का अभाव होगा ऐसी कल्पना ही नहीं ही का अर्थ। भारतीय जीवन के अत्यन्त अन्तर्गत का विषय ही अरुण के अर्थ में से मिलता है—और उसमें इमें कहीं भी अरुण के अर्थ का अर्थ नहीं चलता—फिर ऐसे इन एकादियों का अर्थ ही अरुण का अर्थ ही अरुण के भारत के समय से है—अरुण अरुण अरुण से है—अरुण से अरुण अरुण का, व्यवस्थित ज्ञान आरम्भ होता है—अरुण अरुण है कि अरुण-अरुण के समय से पूर्व भी एकादियों का संस्कृत में प्रचार था। संस्कृत में एकादियों के प्रचार का कारण अरुण ही कहीं नहीं माना जा सकता। तब इन एकादियों का प्रादुर्भाव क्यों हुआ—अरुण के अर्थ अरुण का अर्थ ही कि अरुण

दिन कारणों से हम एकांकियों की आवश्यकता और उपयोगिता सिद्ध करते हैं—उनसे पूर्वकाल में नहीं कर सकते। नाटकों की रचना का उद्देश्य भले ही किसी रूप में धर्म से सम्बद्ध रहा हो, पर उसका उपयोग भारत में कला और विद्या की दृष्टि से ही हुआ है। कला-विलास हमारी संस्कृति का सब से महत्त्वपूर्ण तत्त्व रहा है। अतः संस्कृत में एकांकियों की रचना अन्य प्रकार के नाटक के भेदों से भिन्न रूप वाले नाटक के द्वारा अपनी कला को अभिव्यक्त करने के लिए हुई होगी। छोटे-बड़े विविध नाटक तथा एकाकी मूलतः लिखने के शैली-भेद के ही समान हैं। अतः एक शब्द के द्वारा ही अपनी बात को पूरा तरह कह देने की कल्पना नाटककारों के हृदय में उठी होगी, और बिना किसी बाहरी प्रभाव से विवश हुए ही नाटककार ने अपने एक नवीन प्रयोग की तरह एकांकी उपस्थित किया होगा। तब उसे बाहर को परिस्थितियों का भी सहारा और प्रोत्साहन मिला होगा।

आधे से अधिक, रूपरूपरूपक के भेदों में एकांकियों का होना यह प्रकट करता है कि ये सब शैली भेद ही हैं, क्योंकि विशेष प्रिय इन सब में से नाटक या प्रकरण रहे। एकांकियों में से सब से अधिक प्रिय व्यायोग, भाण और प्रहसन प्रतीत होते हैं। इनमें से व्यायोग और प्रहसन हास्य के वाहन कहे जा सकते हैं। इनमें पात्र भी विशेष प्रचलित नाटकों की भाँति प्रभिन्न गम्भीर पुरुष नहीं होते। बहुत सम्भव है इन हलके स्वभाव के रूपक भेदों की सृष्टि रुचि बदलने के ही लिए हुई हो। भाण में धूर्तता का प्रदर्शन भी इसी प्रवृत्ति का द्योतक है। ऐसा भी प्रतीत होता है कि ये एकांकी एक विशेष प्रकार के कला-प्रयोग के लिए भी लिखे गये। नाटक या प्रकरण में एक से अधिक अंक वाले नाटकों में विविध अभिनय भावों से युक्त विविध पात्रों के लिए अवकाश रहता है—अभिनय का काशल एक ही पात्र के द्वारा भाँति-भाँति से प्रदर्शित हो, इसके लिए तो एकांकी ही उपयोगी सिद्ध हो सकता था।

संस्कृत के एकांकी वस्तुतः 'उत्सृष्टाक' हैं—वे साधारण प्रवृत्ति के ही लिखे गये हैं। उनमें से अधिकांश के प्रमुख पात्र या तो साधारण

पुरुष है, या निम्न या धूर्त या हीन—अतः पात्र कल्पना में एकांकियों का अन्य नाटकों से मौलिक विभेद माना जाना चाहिये। इसके साथ लक्षकों का समावेश—नृत्य और संगीत का बड़े नाटकों में इतना महत्त्व नहीं। इससे जहाँ नाटक का समस्त संविधान एक हस्तकेपन से चञ्चल हो लड़े, वहाँ संगीत और नृत्य की तहरियों उसे सादक भी बना दें।

सन्धि आदि की दृष्टि से नाटकीय संस्थान के आवार पर मंजूर के इन एकांकियों में मुख्य शैली भारत की है। भारत के ही विविध दरगज़र के विविध एकाकी प्रतीत होने हैं। मुख और निर्वहण सन्धियों प्रयः नगों में आवश्यक हैं। फलतः एकांकियों के ये भेद टेक्नीक में एक दूरे ने थोड़े ही भिन्न हैं। इनमें से कुछ रूप अवश्य ऐसे हैं जो केवल शैली-भेद ने ही भिन्न नहीं स्वभाव से भी भिन्न हैं—एक है भाग्य—एक ही पात्र, आकाश भाषित के द्वारा समस्त अभिनय प्रकट करे, यह स्वयं एक अनग ही प्रकार है। इसे दूसरे से मिलाया नहीं जा सकता। 'श्रीगदित' भी एक विचित्र सी वस्तु है। इसका ठोक ठोक निरूपण भी नहीं हो सका है। नटी रुझनी बनकर कुछ गाती या पढ़ती है और श्री शब्द का बाहुल्य होता है—यह भी अन्य साधारण प्रकार के एकांकियों से भिन्न है। विलासिजा को भी कुछ भिन्न स्वभाव का मानना ठोक होगा। इसमें सुन्दर वेप को प्रधानता दी गई है। यह एक सस्से नगों बात इसमें है और इसी के साथ भण्डिका में भी। शेष सब एकाकी प्रयः एकसे हैं—किसी में कथानक ऐतिहासिक है तो किसी में कल्पित और किसी में मिश्रित। किसी में पुरुष अविक है तो किसी में स्त्रियों, किसी में वीररत्न है तो किसी में शृंगार, कितना में हास्य। किसी में प्रतिमुख सन्धि अविक है, किसी में गर्भ और विमर्श भी। किसी में प्रवेशक भी है। किसी में लास्यांग है तो किसी में वीथ्यंग—पर मूल संविधान इन सब का एक है।

संस्कृत की इस परम्परा से देखा जाय तो आज के एकांकियों को भी अनेक भेदों में बाँटना होगा और प्राचीनों के सब नाम तो काम में आ ही जायेंगे शायद नये नाम भी रखने पड़ जाँय। पर आज इससे कोई विशेष



लाभ नहीं होगा। हमारे हिन्दी के एकांकी संस्कृत की इस परम्परा से नहीं आये। मुसलमानों के आगमन और उनकी भारत-विजय के पश्चात् नाटकों की प्रगति शिथिल रह गई—मुसलमानों को धर्मतः नाटकों से घृणा थी, उस पर भी भारतीय नाटक तो गुँथे हुए थे हिन्दू-धर्म के आचार-चरित्रों से। नाटकों का हास हुआ—एकांकियों का भी हुआ।

### अंग्रेजी में एकांकी का उदय और उसका हिन्दी पर प्रभाव

हिन्दी में एकांकियों की एक परम्परा हमें संस्कृत तथा बँगला से होकर भारत-हिन्दु युग में और तब से श्राव तक मिलती है। इस इतिहास में हमें मिलता है कि अधुनिक काल में इन एकांकियों में जिस कला का उद्घाटन हुआ है, उसमें पश्चात्त एकांकियों का बहुत बड़ा हाथ है। अधुनिक काल से पूर्व के एकांकियों में साहित्य का एक अलग अलग होने का भाव नहीं था। वे रूपकों के ऐसे ही भेद थे जैसे प्रकरण, नाटक आदि थे—और उन्हें नाटक या ही नाम भी दिया जाता था। उनकी टेक्नीक के किसी प्रथक नियम में, उस काल में, कोई विश्वास नहीं था। पश्चात्त के द्वारा हमें यह चेतना मिलती है कि एकांकी का साहित्य में अलग मूल्य है, और उसकी टेक्नीक का पश्चात्त टेक्नीक से घनिष्ठ सम्बन्ध है।

इंग्लैंड में एकांकियों के उदय होने की बड़ी रोचक कहानी है। वहाँ पर नाटकघरों के प्रबन्धनों को एक कठिनाई का सामना करना पड़ता था। नाटक आरम्भ होने के समय उनके सब दर्शक उपस्थित नहीं हो पाते थे। अंग्रेजों को रात्रि का तीन भोजन देर से करने का अभ्यास रहा है फलतः बहुत से दर्शक देर से भोजन करके आते, और खेन आरम्भ हो जाता तो उनके प्रशंसे अन्य दर्शकों को बड़ा रोष होता, वे उन्हें विघ्न स्वरूप प्रतीत होते थे। खान-पान की आदतों में तो इस मनोरंजन के लिये परिवर्तन ही नहीं सकता था। नाटकघर के प्रबन्धकों को ही कोई मार्ग ढूँढना था। जो ठीक समय पर उपस्थित हो गये हैं, वे भी अपेक्षित होकर उठ न जायँ, और जो देर में आने वाले हैं, उनका आना विघ्नस्वरूप भी न लगे, ऐसी कोई प्रस्तुत होनी चाहिए। इसके लिए प्रबन्धकों ने पट्टीतोलकों

( Curtain-raisers ) का विधान किया । ये पट्टोत्तोलक ही एकांकी के पिता थे । प्रबन्ध ३ मुख्य नाटक के प्रारम्भ होने से पूर्व एक ऐसे दृश्य का अभिनय करा देते थे, जो मूल नाटक के समान उच्चोत्ति का तो हो नहीं, कार्य प्रारम्भ होने में नियम का पालन भी हो जाय, और देर से ज्ञाने वालों से दर्शकों को कोई उद्वेग भी न हो । एक बहुत ही साधारण कोटि का अभिनय, छोटा सा वेग दर्शकों को विरमाए रखने के लिए। यही एकांकी थे—और इनका नाम कर्टेन-रेजर अर्थात् पट्टोत्तोलक था, ये वॉडेविल्ले ( Vandeville ) भी कहलाते थे । ईंग्लैण्ड में तो ये बड़े नाटकों से पूर्व उपरोक्त दारणों से ही खेले जाते थे । हाँ, पेरिस में, ग्राण्ड गिंगनोल ( Grand Gignol ) थियेटर में सन्ध्या के समय कई एकांकी एक साथ खेले जाते थे ।

इन पट्टोत्तोलकों से पहले तो नाटक के प्रबन्धकों को कोई भय नहीं लगा, उन्हें वे अपने प्रबन्ध में सहायक प्रतीत हुए, पर धीरे-धीरे ये कर्टेन-रेजर अपना रोचकता में वृद्धि पाने लगे, और कभी-कभी तो ऐसा होता कि मूल नाटक से ये अधिक रोचक बन पड़ते । उस अवस्था में दर्शकगण एकांकी के बाद मूल नाटक की शिथिलता से उद्विग्न होकर एकांकी देख कर ही नाटक-भवन छोड़ जाते । प्रबन्धकों ने जो योजना अपनी सुविधा के लिए तैयार की थी, वह अब उन्हें असुविधाजनक लगने लगी । एकांकी के पूर्वजों ने अपने प्रारम्भ-काल में ही नाटकों को परास्त कर डाला । यह बात १६०३ अक्टूबर में बहुत ही प्रखर होकर सामने आयी । वैस्ट एण्ड थियेटर में अक्टूबर १६०३ में डबल्यू० डबल्यू० जेकब्स की छोटी कहानी 'मंकाज पा' को लुई ऐन० पार्क्स ने पट्टोत्तोलक के रूप में प्रस्तुत किया वह एकांकी इतना सुन्दर और रोचक बन पड़ा कि दर्शकों की भीड़ ने उसे देख लेने के बाद उस दिन के प्रधान नाटक को देखने के लिए ठहरना भी उचित नहीं समझा—वे लठ लठ कर चले गये । इससे भयभीत होकर नाटकघर के प्रबन्धकों ने इस वर्ष से कर्टेन रेजरों का खेलना ही बन्द कर दिया । इसका परिणाम यह हुआ कि कर्टेन रेजरों का तो लोप

गया पर उन्होंने एक नया मार्ग दिखा दिया—और एकांकी इन नाटककारों से अलग विकास पाने लगा ।

जिस प्रकार हिन्दी और संस्कृत में एकांकियों की प्राचीन परम्परा मिलती है, वैसी ही अंगरेजी में भी बहुत प्राचीन काल से मिरकल और मिस्टरीज नाम के खेल एकांकी ही होते थे—वद्यपि बहुत बड़े होते थे व अपने यहाँ के स्वींगों की भाँति, इंग्लैण्ड में भी गाँवों में प्रामाण्य अभिनय होते थे । वे भी एकांकी ही कहे जा सकते हैं । पर इन सब में आधुनिक एकांकी के बीज भी नष्ट मान जा सकते । इनका यथार्थ आरम्भ १६०३ के या इसके बाद से ही मानना उचित होगा । अर्थात् ४०-६० वर्षों में ही एकांकी ने जो प्रमुखता प्राप्त करली है और जो ऊँचाई अपनी कला में छसने सिद्ध की है—उसके कई कारणों में से एक कारण यह भी है कि कुछ ऐसे उद्योग हुए जिनमें एकांकियों को अलग प्रोत्साहन दिया गया । पाश्चात्य देश के, विशेषकर इंग्लैण्ड के मनाषियों ने नाटक या ड्रामा की शक्ति को समझा था, फिर भी वह अच्छे हाथों में नहीं था, जिससे एक प्रकार का साधारण उदासानता नाटकों के प्रात विद्यमान थी । और यह कला उतना ऊँचा धरातल भी नहीं पा सक रही थी । यह अवस्था चिन्ताजनक थी । विद्वानों और कलाविदों ने इस अवसाद को दूर कर देने के लिए और निम्नश्रेणी के व्यवसायी हाथों से नाटकों को निकालकर उन्हें ऊँचा स्टैंडर्ड प्रदान कराने के लिए उन्होंने रेपरटरा आन्दोलन शुरू किया और रेपरटरी थियेटर की स्थापना की । इनमें छोटे-छोटे पर सुहात्र और ऊँचा कला से युक्त नाटकों का अभिनय कराया । अमरीका में 'लाटलथियेटर' ने ऐसे ही उच्चकोट के एकांकियों को प्रोत्साहन दिया । इन सब का परिणाम यह हुआ कि नाटक-सम्बन्धी धरातल और रुचि भी ऊँची हुई, उसकी कला का उन्नति भी हुई और यह कला अच्छे हाथों में भी चली गयी । १६३३ में ब्रिटिश ड्रामा लाग और स्कॉटिश कम्युनिटी ड्रामा एसोशियेशन ने एकांकियों की प्रदर्शनी करायी जिसमें सात-सौ सभा सोसायटियों ने एकांकी खेले थे ।

बोलेवा सनी में जो युग परिवर्तन हुआ था—एक तो जीवन की अस्तित्व का—वैज्ञानिक आदिष्ठारों और महायुद्ध के दबाव के कारण बढ़ जाना, दूसरे मानव में इसके लक्ष्य से उठकर बौद्धिक सन्तोष के लिए मानसिक आनन्द-कोष को तरंगित करने का चाह, तीसरे जीवन के हर पहलू में वैज्ञानिक दृष्टिकोण के पैठ जाने के कारण समस्त आचर और सामाजिक तत्वों की नयी व्याख्या का आवश्यकता—नतुर्दिक एक क्रांति अथवा नयी साधना की अपेक्षा प्रतीत होने लगा था, एकाकी उमीदी पूर्ति का सहज और महत् साधन था। इसका और महत्-प्रतिभायें अर्पित हुईं उन्होंने अपनी प्रतिभा का माध्यम इसे बनाया और इसे और भी भव्य बना दिया। सिज, वर्नाडिशा, ओनाल, गैल्सवर्दा आदि ने इसमें एक नया स्पंदन भर दिया।

हिन्दी में पाश्चात्य जगत के जिस एकाकीकार का सीधा और भास्वर प्रभाव पड़ा है, वह वर्नाडिशा है। यों तो इब्सन आदि का भी प्रभाव माना जा सकता है और फिर एक नहीं अनेकों का प्रभाव हिन्दी के विविध एकाकीकारों पर मिलेगा। सब से सीधा प्रभाव जिस एकाकीकार ने हिन्दी में पाश्चात्य से ग्रहण किया, वह भुवनेश्वर है। वह तो उस प्रभाव को पूरी तरह पचा भी नहीं सका। भाव में, रंग में, स्वभाव में मौलिक लगते हुए भी उनके एकाकी अनुवाद से हैं। दूसरा लपेन्द्रनाथ अशक है, पर इस नाटककार ने केवल टेकनोक और सामग्री के लिये प्रेरणा पाश्चात्य से ली, उसे पचाया और तब उसने अपनी समाज और घर के व्यवहारों से उसके लिये सामग्री प्रस्तुत की। इसमें इसीलिए बहुत अतिक्रमण यथार्थवाद आ गया है। सेठ गोविन्ददास तीसरे व्यक्ति हैं जिन्होंने टेकनोक को उधार लिया, पर उसमें कुछ अपना हाथ भी लगाया, और अपने आदर्शों को तथा सिद्धान्तों को स्पष्ट करने के लिये एकाकियों को जैसे माध्यम बनाया—इसीलिए उनके एकाकियों में सावधान शिल्प का सदा और परिमार्जित हाथ मिलता है प्रतिभा का अधिकारी उपयोग नहीं मिलता। उनके एकाकी गायरा के बने संगमरमर के ताजमहलों की भाँति दर्शनाय हैं। डा० रामकुमार वर्मा पर भी इस प्रभाव

का अभाव नहीं, पर उनके एकांकी की कल्पना में काव्य और अर्थपरिस्थितियों की रंगत खूब जमी हुई है, और उनके एकांकी की टेक्नीक जैसे उनके बोझ से दबी जा रही है। उनकी हँसी जैसे लखनवी की हँसी है, नजाकत और नफासत के काव्यमय और कोतूहल मय आडम्बरो में विकसित होने वाली—अदो वाली। इन कुछ संकेतों से वस्तुस्थिति का यथार्थ ज्ञान नहीं हो सकता। यह धरतुतः प्रयत्न अध्ययन का विषय है। और जो यहाँ बड़ा गयो है उसका अभिप्राय केवल यही है कि एकांकी कला की प्रेरणा पाश्चात्य साहित्य से मिली है, पर उसकी परम्परा अभाव है। अतः हिन्दी ने आना-निजी मौलिक कला को भी विकसित किया है, जो इस अध्ययन से प्रकट होता है।

अन्त में यह कहना आवश्यक है कि हिन्दी के एकांकियों के नवोत्थान में अंग्रेजी एकांकियों का बहुत बड़ा हाथ रहा है, और अब भी अंग्रेजी तथा पाश्चात्य जगत से हिन्दी-एकांकी बहुत कुछ ग्रहण कर रहा है। अंग्रेजों के बाद अब रूस का प्रभाव बढ़ रहा है।

## हिन्दी में एकांकी पर साहित्य

- \*१—एकांकी नाटक—प्रो० अमरनाथ गुप्त एम० ए०,
- \*२—नव नाटक-निकुंज—श्री नर्मदाप्रसाद खरे
- \*३—छह एकांकी नाटक—श्री रामचन्द्र श्रीवास्तव 'चन्द्र'
- \*४—चारुमित्रा
- \*५—रेशमीटाई
- \*६—पृथ्वीराज की आँखें
- } डा० रामकुमार वर्मा
- \*७—अभिनव एकांकी नाटक—उदयशंकर भट्ट,
- \*८—मुद्रिका
- \*९—दो एकांकी नाटक
- } प्रो० सदुत्तराण अवस्थी
- \*१०—सप्तशिम—सेठ गोविन्ददास
- \*११—नोलदेवी—( हरिश्चन्द्र )—सं० प्रोफेसर ललिताप्रसाद सुकुल
- \*१२—हिन्दी साहित्य का इतिहास—पं० रामचन्द्र शुक्ल





